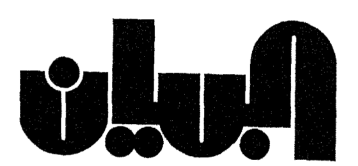


مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
صدر العدد الأول سنة 1966
العدد 416 مارس 2005



محمد العطية: مهما جرى.. الشعر ديوان العرب




العدد 416 مارس 2005

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)





## ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

## الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

## المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hot mail.com


## قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 - المواد المنشورة تعبرَ عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(416) March - 2005

# Al Bayan

**Editor-in-chief**
Abdullah Khalaf

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-251060**

# مسيرة مجلة «البيان»

بقلم: عبدالله خلف

شارفت مجلة «البيان» على دخول عامها الأربعين على إصدارها، ونفخر نحن أعضاء رابطة الأدباء بأن تكون لبلادنا مجلة أدبية ثقافية على مدى أربعة عقود مستمرة دون توقف، رغم مختلف الظروف الصعبة التي أحاطت في البلاد وفي وطننا العربي.. تعود بنا الذاكرة إلى العدد الأول من «البيان» في أبريل 1966 حيث استهلت في مقدمتها «كلمة التحرير» التي رسمت هويتها وغايتها والهدف المنشود منها ومما ذكر في الكلمة:

«ستكون اللسان المعبر لرابطة الأدباء الكويتيين من جهة، وصورة زاهية تجمع في إطارها تراثنا الأدبي الأصيل الفصيح، وتقدمه للقراء والدارسين في كل رجا من أرجاء وطننا العربي الكبير.. ولا يخفى أن «البيان» على اعتبارها مجلة رابطة الأدباء الكويتيين التي تتمثل من خلالها، نهضتنا الأدبية في الكويت، و«البيان» ليست وقفاً على فئة دون أخرى، إنها ميدان فسيح يفتح صدره بصفاء لكل حملة الأقلام والأفكار المستنيرة، وذوي المواهب والملكات الناضجة والقادرة والمنفتحة آملين أن نلتقي جميعا على صفحاتها لأداء واجبنا الأسمى تجاه بلدنا وأمتنا من خلال أخطر وأعمق وأشرف رسالة، رسالة الكلمة والفكرة والخبرة الهادفة».

هذه هوية «البيان» وهذه أهدافها كما رسمها الأساتذة المؤسسون، و«البيان» بحصيلتها الوافرة الغنية من بيان الأدب والثقافة والمعرفة فخر لأعضاء رابطة الأدباء، وتمثل لدينا مرجعاً أدبياً وثقافياً وافياً، ساهمت بإنجازه أقلام مشرقة نيّرة في بلادنا وجميع أقطار أمتنا العربية.. هذا المرجع القيّم هو الآن بين أيدي الباحثين والكُتّاب، وهو مجال خصب للدراسات العليا.

ومن الأقلام التي ساهمت في العدد الأول ما كتبه الأستاذ محمد الصالح الإبراهيم في دراسة قيّمة عن الشاعر الأموي جرير وكتب في هذا العدد المرحوم فرحان راشد الفرحان قصة قصيرة بعنوان «أحلام فتاة» وهو من رواد القصة.. أما المرحوم الشاعر عبدالله سنان فقد رحب بصدور البيان بقصيدة معبرة قد أثنى فيها على الأدب الذي يرتفع له لواء في ربوع بلادنا. هذه بعض الأبيات التي نظمها:

اليوم قد بُعث الأدب
بعزيمة الغُرّ النجب

اليوم يبتسم الزّما
ن وينتهي دور اللعب

اليوم حان الملتقى
بالقوم في الجو الرحب

***

يا أيها الأدباء إنكم
الدعاة ولا عجب
أنتم لإحياء الترا
ث مكلفون بما يجب
أنتم له عصب الحيا
ة فأخرجوه لمن دأب

واشترك الكاتب الإذاعي فضل سالم بترجمة قصة (العنبر رقم 7) للكاتب السوفييتي فاليري ترسيس، الذي رفض أن يخضع الأدب للسياسة وخالف تعاليم الحكومة، كما رفض أن يخفض رأسه حتى لجائزة نوبل وآثر السجن.

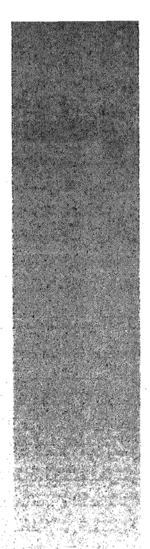
وساهم مؤرخ الحركة الأدبية المرحوم خالد سعود في هذا العدد في الكتابة عن أبي القاسم الشابي تحت عنوان خواطر في الذكرى الثلاثين لوفاة شاعر العروبة الشابي.. وتساءل أ.د. سليمان الشطي «ماذا يكتب النقاد»، وتناول ما كان يكتب في الساحة الأدبية والثقافية من خلال الصحف كما تناول الكتابة في مجال المسرح في الكويت، وكذلك تناول فن القصة.

وكتب في العدد الأول الأستاذ راضي صدّوق، والصحفية الأديبة هداية سلطان السالم رحمها الله.. وكان لي شرف الكتابة في العدد الأول عن «الأدب الإذاعي» الذي يمثل مكانة عريضة في الإذاعات من خلال الأحاديث المباشرة والبرامج الحوارية والتمثيليات والندوات والقصة مقروءة وممثلة وكذلك الرواية.

وشارك المرحوم عبدالله الحاتم في الكتابة عن أمير شعراء النبط محمد بن لعبون. هذه هي الخطوة الأولى في مسيرة «البيان» حيث صدر العدد الأول واستمرت إلى هذا اليوم بعون الله وتوفيقه.. وجمعت «البيان» جيلين من الكتاب التقيا على صفحاتها.. واستفاد الشباب من تجربة الرواد ومن دراساتهم واطلاعهم على موروث الأدب العربي، وقد زادتهم هذه المشاركة ثقة عالية استمروا بها نحو الإبداع والتفوق الدراسي في المعاهد والجامعة حتى نالوا أعلى الرتب العلمية فدرسوا ثم درسوا كأساتذة أكاديميين هكذا وجدوا في «البيان» مدرسة حية مارسوا فيها الكتابة المبكرة فأضافوا إلى علومهم علماً وخبرة وثقة وثابة نحو النجومية.. هكذا هي «البيان» قبس إشعاعي أنار البلاد على مدى أربعة عقود من الزمان وسوف يكون لنا موعد قريب لنصدر عدداً خاصاً بهذه المناسبة.. يسعدني أن أدعوهم للمشاركة في العدد الخاص في كل مجالات الأدب، في الشعر والقصة والنقد والدراسات، وكذلك في إحياء ذكرى المؤسسين الذين رحلوا إلى رحمة الله تعالى والباقين بيننا أساتذة ومعلمين أصحاب مرجعية أدبية وفكرية أطال الله في أعمارهم.

هذه هي «البيان» مدرسة ومرجعاً أدبياً وثقافياً، ومنهلاً عذباً يتزود منه الباحثون من الطلبة والأساتذة ورواد الفكر والأدب..





# دراسات

- اللسانيات تخلف التاريخ التقليدي

د. منذر عياشي

- الإلقاء في الشعرية العربية

د. أحمد قادم

# اللسانيات تَخْلف التاريخ التقليدي

بقلم: آ. كيبيدي فارغا
ترجمة د. منذر عياشي
(البحرين)

## الشعرية اللسانية نجحت لكنها اصطدمت بنقد كثير

## كل انزياح لساني - أسلوبي يعد انزياحاً أدبياً

**تقترح نظرية الأدب وصفاً للنص وسياقه. ذلك لأن النص يقع في المركز من اهتماماتها، ومادام الأمر كذلك فإن السؤال الذي يطرح هو ما هو الإطار الذي يلائم الشروع بهذا العمل، وأي منهج هو الأنسب استخداماً لذلك.**

إن المذاهب التي تتنازع ميدان الأدب عديدة، وإنه ليصعب على المرء، في الغالب أن يحددها على نحو تبادلي. بيد أننا سنشير إلى الرئيسة منها، وسنحاول أن نبرز العلاقات فيما بينها، ونحن إذ نفعل ذلك فإننا نأمل في الآن ذاته أن تبرر التمفصل العام للفقرات التالية.

### 1- اللسانيات

لقد بدا أن العلم الذي كان مقدراً له أن يكون خلفاً للتاريخ التقليدي للأدب هو اللسانيات، وقد كان ذلك في بداية الفترة التي تميزت بالتفكير الذي غطى كل القضايا النظرية للأدب، وهي فترة عرفت في الستينات. فلقد نجحت اللسانيات فعلاً، منذ بعض العقود التي خلت، بالتخلص من الأمبراطورية المعاصرة للتعاقبية بفضل مختلف المدارس البنيوية: مدرسة جنيف، وبراغ، وكوبينهاغن، والولايات المتحدة كما نجحت في امتلاك مدونة من المصطلحات ومجموعة من الأدوات التي يسمح تطبيقها على نصوص أدبية باستخلاص نتائج باهرة، ولقد أعلن جاكبسون في 1960 قائلا: «يمكن النظر للشعرية بوصفها جزءا مكملاً للسانيات» (جاكبسون 1963: 210).

وأصبحت اللسانيات من جهة أخرى، نموذجاً لمذاهب جد مختلفة، واستطاعت أن تساهم على هذا النحو بطريقتين على الأقل في دراسة نظرية الأدب. فقد ساهمت بطريقة غير مباشرة بوساطة الانتولوجيا والأنتروبولوجيا، ولهذا نجد أن ليفي ستروس، وداند وغريماس، وتودوروف قد استلهموا اللسانيات

السوسيرية لكي يقيموا نموذجاً بنيوياً مخصصاً لوصف مكونات القصة، سواء كانت أساطير أم كانت حكايا خرافية، كما إن اللسانيات قد ساهمت على نحو مباشر بما إن نظرية الأدب قد صممت لتكون دراسة لسانية للغة الأدبية.

ولقد ولد إنتاج نقدي هائل من هذا الأمل. فهناك كتب، وأعداد خاصة من المجلات (انظر، بالنسبة إلى فرنسا، مجلة langages عدد 12 عام 1968 ومجلة

la nougelle Gritique 1969، ومجلة langue Fronvaise عدد 7 عام 1970، وهناك مختارات تتابعت لكي تظهر أن خصوصية النص الأدبي خصوصية يمكن ملاحظتها على مستوى اللغة وبفضل اللسانيات، ونأخذ دليلاً على ذلك الصرح الفني والمميز لهذا النشاط الواسع إنه «قاموس علوم اللسان» الذي حرره ونشره كل من ديكرو وتودوروف في عام 1972، وكذلك المجلدات الأربعة للمختارات التي أعدها Ihwe في عام 1971 ـ 1972.

تفترض «الشعرية» وجود «معيار» وإنها لترى أن السمة الخاصة للغة الشعرية تكمن فيما هو يقبل أن يتميز من هذا المعيار. ولقد يعني هذا من جهة كل ما يمثل تعزيزاً للاضطراد الملازم للغة - المعيار (التوازي والتعادل)، وكل ما يمثل من جهة أخرى «خرقاً» للاضطراد المعتدل الذي يقدمه المعيار (الانزياح) وينضوي مجموع المتصورات المقترحة بسهولة تحت تقاليد اللسانيات البنيوية، ويبدو أن المقاربة اللسانية للأدب تطرح في اللحظة التي حلت فيها القواعد التوليدية محل البنيوية على نحو درامي في نهاية الستينات، ولقد كان الممثلون الأكثر أهمية لهذا الاتجاه، في البداية مشغولين بقضايا القاعدية، أي بسمة الصواب والإنشاء الجيد للجمل، وكانوا يرفضون الاهتمام بقضايا قريبة من الشعرية، والتي هي - من منظور لساني محض - قضايا تتعلق بالهامشية والاستثناء (وذلك إزاء الاستعمال الجاري)، ومع ذلك فقد كانت مكانة اللسانيات الجديدة كبيرة إلى درجة أن محاولات بهذا الصدد قد تم تبنيها مباشرة تقريبا، لاسيما في ألمانيا وفي الولايات المتحدة، وكان هذا بغية تأسيس دراسة للغة الشعرية انطلاقاً من اللسانيات التوليدية - التحويلية.

إن الشعرية اللسانية، على الرغم من الفائدة التي نجحت في إثارتها، قد اصطدمت قريباً بنقد كثير فلقد بدت أنها لا تريد فقط تقليص حقل بحث نظرية الأدب وردها إلى النصوص التي تسمى نصوصاً شعرية كما رأينا من قبل، ولكن يمكن أن توجه إليها عيوباً أخرى. وهكذا فقد ظل متصوراً «المعيار» و« الانزياح» غير مدركين، وذلك لأن أياً من التعريفات العديدة المقترحة لم تكن كافية، ولقد أمكن من جهة أخرى، التشكيك جدياً بالقضية التي تتعلق بمعرفة فيما إذا كان كل إنزياح لساني - أسلوبي يعد انزياحاً أدبيا على نحو آلي وخاص، وأخيراً فإنه لمن الملائم أن يضاف بأن جاكبسون كان، هو نفسه، قد اشترط

في المقال الذي طالب بأن ينظر إلى الشعرية بوصفها جزءاً من اللسانيات، بعض الشروط المضيقة وخاصة فيما يتعلق بالدلالة، وفي الواقع فإن أحداً لم يستجب لهذه الشروط، وقد كان هذا إلى درجة نستطيع فيها، وإلى إشعار آخر أن ننظر فعلاً إلى اللسانية الشعرية بوصفها نظرية ذات قوة مقيدة ولا تصف موضوعها إلا على نحو جزئي.

## 2ـ نظرية الاتصال

إنه لأمر دال أن يكون النموذج الجاكبسوني ذو العوامل الستة المنخرطة في صيرورة التواصل (جاكبسون 1963، ص212)، قد تم النظر إليه بداية بوضعه نموذجاً لسانياً، في حين ينظر إليه اليوم، بالدرجة الأولى، بوصفه نموذجاً تواصلياً وبوصفه نقطة انطلاق مريحة لتقديم مكونات الصيرورة المقصودة، والتي ليست ولا فائدة من قول هذا محدودة باستعمال الكلام فقط، فاللسانيات هي نفسها صارت مصممة أكثر فأكثر بوصفها شكلاً ممكناً من أشكال التواصل (انظر جاكبسون 1963، ص87ـ99).

تعطي نظرية الاتصال بشكل عام الأفضلية لدراسة النشاطات والقضايا التي تتغيا نقل رسالة أو معلومة، ولقد أعدت على نحو خاص مناهج لقياس كمية المعلومات المنقولة، ومع ذلك فإن الأمر الذي يبقى هو أن قيمة المعلومات بالنسبة إلى رسالات مهما كانت قليلة التعقيد، تتناسب عكساً مع كميتها. ولقد كتب أمبرتو إيكو يقول «إن النظام الذي يضبط إدراك الرسالة، يحدد سمتها المرئية مسبقاً، كما يحدد بقول آخر، ابتذالها (...) وأمام استنتاج قلما يرضي، يبدو قبول التعادل أمراً غير ممكن، وهو الذي كان مقبولاً على نحو عام منذ وانيه، بين معنى الرسالة والمعلومات التي تحمل».

وهكذا نفهم أن يغيب غريماس وكورتيس على نظرية الاتصال ونظرية المعلومات تصورهما «الآلي جداً» للنشاط التواصلي (ص. 45ـ46ـ 188ـ189).

وبما أن نظرية الاتصال، في الوقت الحالي لاتزال أيضاً مذهباً مهيمناً تقنياً، فإن دراسة النص لن تستخلص فائدة جدية، ومع ذلك فإن بعض الأفكار تستحق أن تفحصها نظرية الأدب، وهكذا فإننا نستطيع أن نسأل أنفسنا إذا كان قانون العتبات الثلاث كما صاغه مول، يطبق (1958: 19: «يوجد الإحساس بتحديد كمي بين عتبة الحساسية وعتبة الاشباع وذلك عن طريق سلسلة من العتبات الاختلافية») على إدراك النص، وإذا كان يمثل وظيفة «لكفاءتنا» النصية، بل لكفاءتنا الأدبية.

مثل آخر: ثمة رسالة لا تتضمن سوى المعلومات ولحمايتها ضد ضياع محتمل يسببه الضجيج كما يسميه المعلوماتيون، فإن المرسل يغلف المعلومات بالتكرار، و«بوفرة من الاحتمالات المحددة» (إيكو 1965: 77). وإن هذا التكرار الذي أعطى

اسم «الاسهاب» هو من منظور الاقتصاد العقلاني «تبذير للعلامات» (مول - زلتمان. 1971 : 502)، ولكن التكرار ضروري من منظور الفعالية البلاغية، ولذا فإنه ليس علينا سوى أن نستبدل المصطلح «إسهاب» بالمصطلح «تكرار» لكي نرى كل الفائدة التي يستطيع هذا المفهوم أن يرتديها في ميدان نظرية الأدب، ولا ننسى أنه مفهوم مستعار من اللسانيات ومن نظرية الاتصال.

لا يمكن للنشاط التواصلي أن يصبح واقعاً إذا كانت الرسالة لا تمتلك شكلاً تواضعياً يعرفه المرسل والمتلقي ويقبلانه ومن هنا، فإنه يجب على الرسالة أن تستعمل مجموعة من «العلامات» المحددة كما يجب على هذه العلامات أن تتواشج تبعاً لضوابط محددة. وتتكون العلامات، في حالة الرسالة الشفاهية من الأصوات، ويكون الشكل المقبول لهذه الأصوات، في لغة طبيعية من اللغات المعروفة محدداً بحدده علن الأصوات الوظيفي كما يحدده علم العروض في هذه اللغة. وإن الضوابط التي تسمح بتركيب الأصوات تركيباً صحيحاً (وبتركيب مجموع الأصوات) إنما يقدمها النحو. وأما العلاماتية التي هي الدراسة الشكلانية للأنساق الدالة، فلا تكتفي بدراسة العلامات والعلاقات بين العلامات: إنها تعاين أيضاً - لكي نأخذ التمييز الشهير لموريس - العلاقات بين العلامات ومعانيها (علم الدلالة)، كما تعاين أخيراً، العلاقات بين العلامات ومستعمليها (التداولية).

### 3 - العلاماتية، البلاغة، التأويل

تشتمل الترسيمة الكلاسيكية للتواصل على ثلاثة عناصر: الباث (المرسل)، الرسالة، المتلقي (المستقبل)، وقد فتحت هذه العناصر المجال لإعادة التقييم وللانبعاث الحالي لثلاثة أنظمة مفاتيح في العلوم الإنسانية: البلاغة، والعلاماتية، والتأويل.

ينتج المرسل رسالة: يصنع هذا الإنتاج تبعا للضوابط البلاغية. وتقدم الرسالة نفسها بوصفها مجموعة مبنية لها قوانينها الخاصة التي تتناسب مع القوانين العلاماتية. ويجب أخيراً على هذه الرسالة المنتجة والمبنية أن تخضع لتأويل المستقبل: هذا هو عمل التأهيل.

إن لهذه الأنظمة الثلاثة، بكل تأكيد، أصولاً جد مختلفة: لقد كانت البلاغة في بداياتها البعيدة، فن الكلام الجيد، وكانت علماً عملياً للخطاب المخصص لتكوين محامٍ بليغ، وأما العلاماتية فقد ولدت في نهاية الأزمنة القديمة من تفكير منطقي - قاعدي معين، وأما التأويل (القرسطوي والرومانطيقي) فلم يعد يعرف أن ينكر ارتباطاته اللاهوتية والفلسفية، ومع ذلك فإن إرادة الاقناع ليست حكراً على المحامين، كما إنها ليست مقصورة على الكلام: توجد، مثلاً بلاغة للصورة وكذلك فإن التأويل لا يعمل فقط بخصوص نصوص «مقدسة» ونصوص من المعروف أنها «صعبة» وهكذا فإن البلاغة والتأويل تشملان في الواقع الظاهرة نفسها التي تشتمل عليها العلاماتية بالضبط ولذا

يجب عليهما أن يعالجا إذن في المستوى نفسه الذي تعالج فيه العلاماتية والفارق الوحيد هو فارق في المنظور: أي وجهة نظر نرجح في ظرف معين، هل نرجح وجهة نظر المرسل، أو وجهة نظر الرسالة، أو وجهة نظر المتلقي؟

ومع ذلك فقد درست هذه الأنظمة الثلاثة على الدوام في الواقع بشكل منفصل حاد فالعلاماتية كان يطيب لها إذ تعد ربما بإلحاح قليل - بعض اقتراحات بيرس، أن تنشئ أنظمة دقيقة للتصنيف وللتمييز بين العلامات الطبيعية والعلامات التواضعية فتميل بذلك لكي تصبح نسقاً آنياً يمتلك استقراراً جد كبير، وكذلك فإن البلاغة تلزم نفسها غالباً، بشكل موازٍ يدعو للدهشة، بإقامة مدونات للصور الأسلوبية، وتهمل أن تقيم الروابط بين الحجة وبين أشكال الخطاب المستعارة من هذه الحجة. وأخيراً ينغلف التأويل عموماً في نزعة نفسية فلسفية عوضاً عن وصف إجراءات تسمية الأدوات التي يستخدمها فعل التأويل.

يمكن للمصطلح «علاماتية» من ثم، أن يستعمل بمعنيين: معنى ضيق، وإنه ليشير إلى النظام الذي لا يصف في داخل النموذج الإيصالي إلا إلى شكل الرسالة، وأنه ليكون في هذه الحالة ضرباً من «قواعد العلامات» وهناك معنى واسع، وإن المصطلح ليشير إلى النظام الذي يصف عمل العوامل الثلاثة المنخرطة في صيرورة التواصل، وتكون العلاماتية، حينئذ ليس علم العلامات فقط، ولكن العلم العام للأنساق الدالة، ولن تكون «البلاغة» و«التأويل» منذ اللحظة، سوى أسماء مخصصة تلقاها جزء معين من هذا العلم العام.

تمثل المقاربة العلاماتية تغييراً جذرياً للعلوم الإنسانية، وذلك لأنها تسمح من منظور شكلي دقيق، بدراسة هذا الذي يبدو إلى الآن أنه يمكن أن يوصف على نحو آخر بغير توسط المضمون، وتظهر العلوم الاجتماعية (الأنثروبولوجيا، علم الاجتماع) أن دراسة المضمون تفصل وتجعل الشيء فردياً، في حين أن دراسة الظاهرة نفسها، المعدة انطلاقاً من الشكل، تسمح بجمع عناصر تبدو في الظاهر متناثرة، ولقد يعني هذا أنها تسمح بالتعميم، ولقد كان الفولكلور، منذ خمسين سنة يساعدنا في الارتقاء إلى «الروح» الخاص للأمة (معطي) في حين أن فحصا علاماتياً للثياب وللعادات وللمعتقدات. يسمح على نحو دقيق، بمقارنة السلوك وبتجاوز الخصوصيات القومية وأما بالنسبة إلى ما تبقى، فقد تمر السمة الثورية لهذه التغييرات من غير أن تلاحظها عيون أولئك الذين لا يدرسون إلا فنون اللسان والسبب لأنه من بين كل أنساق العلامات - وتحديداً لأنه النسق العلاماتي الأكثر تعقيداً - فقد درس اللسان وحده منذ زمن طويل من منظور الشكل: لدينا منذ آلاف السنين قواعد اللغة، ولكن ليس لدينا قواعد للعقائد والعادات.

فلنحاول الآن أن نحدد حصة البلاغة والتأويل في داخل

العلاماتية العامة. وإنه لمن السهل أن نلاحظ حول هذه النقطة اختلالاً معيناً: لقد كانت العلاماتية على الدوام من جهة التأويل أكثر انفتاحاً مما هي عليه في جهة الأنساق الدالة فحضور المصطلح «المؤول» عند بيرس كما عند موريس يعد دالاً تماماً بهذا الخصوص ولعلنا سنحاول أن نسأل أنفسنا إذا كنا لا نستطيع أن نمارس الاقتصاد البلاغي لأن هذا الاقتصاد يتطابق مع التأويل. ترى ألا ييسير هذا الذي يؤول في الاتجاه المعاكس للطريق الذي سار فيه المرسل؟ ثم أليس المتلقي مرآة دقيقة للمرسل؟

هل مثل هذه البلاغة «المقلوبة» مرادفة للتأويل؟ قد نستطيع أن نسلم بالترادف في الحالة التي يستطيع المؤول فيها أن يقف بنفسه بدقة عند حدود اكتشاف مقاصد المرسل. بيد أن معرفة مقاصد المرسل وفهم معنى الرسالة في الوقت نفسه تعد مثالية سهلة التحقيق عندما يتعلق الأمر بالمعنى المروري للطريق، ولكن هذه المثالية تصبح إشكالية للغاية في الرسالات الجمالية. ولقد نعلم كم كان مرسلو مثل هذه الرسائل منزعجين عندما كان يحاول بعض التربويين الشجعان أن يحددوا ما كان المؤلف «يريد أن يقول».

وإذا كانت نماذج معينة من الرسائل لا تستطيع أن تمتلك معنى آخر غير المعنى الذي أعطاه المؤلف - سواء كان فرداً، أم مؤسسة، أم جماعة - فإن القضية بالنسبة إلى نماذج أخرى من الرسائل بطرح لمعرفة فيما إذا كان النشاط التأويلي يقضي بالضرورة أن نبحث مجدداً على نحو منسق عن المقاصد الظاهرة للمرسل.

ويبقى، مع ذلك مبدأ «البلاغة المقلوبة» صحيحاً: لقد رفض المتلقي بلا طائل مقاصد المرسل أو جهلها، وإنه مضطر أن يختار رسالة يقوم نسقها المعطي بإقناعه إذا كان يريد أن يفهم الرسالة، وإذا كان يريد أن يعطيها معنى. ولقد يعني هذا أن الذي يؤول يتبع إذن في حالات معينة المقاصد الظاهرة للمؤلف، كما يختار في حالات أخرى، حراً ومستقلاً عن المرسل، ما يترك نفسه له ليقنعه.

يتطابق إجراء التأويل والبلاغة «المقلوبة» عندما يكون القصد هو وصف النشاط التأويلي للمتلقي، ولكن المذهبين يفترقان منذ اللحظة التي نهتم فيها بالموضوع المؤول. ويمكننا أن نعزوا لكل واحد من المذهبين حينئذ مهمة خاصة: يدرس التأويل التأويلات، في حين أن البلاغة تدرس علاقات التأويلات مع مواضيعها.

## إن للتأويل وظيفتين

أ) يجب على التأويل أن يعاين النشاط الواقعي للتأويل، أي أن يدرس الشكل الذي يلبسه التأويل. ويبدو أن هذا الشكل يقيم علاقة وثيقة مع بعض سمات الموضوع المؤول. فإذا كانت سمة الموضوع سمة حجاجية (مرافقة، رسم دعائي) فإن التأويل يقضي بتلخيص الرسالة تلخيصاً موجزاً، وتلخيص «الأخلاق».

وعندما يكون المقصود هو لوحة من اللوحات، فإن المتلقي سيميل غالباً إلى إعطاء تأويله شكل القصة وتصبح اللوحة اشهاراً للحظة محددة في داخل السلسلة التاريخية لهذه القصة المخترعة.

فإذا كانت هذه القصة متطابقة مع تجربتنا اليومية، فإن النشاط التأويلي يستطيع أن يتوقف هنا، وإلا يكن ذلك، فإنه سيعاود عمله لكي يستخلص من هذه القصة «خلقا» يقع عليه حينئذ أن يقدم هذه السمة المتطابقة مع تجربة المتلقي التي تنقص في القصة.

ب) بما إن عدد التأويلات شبه غير نهائي، وبما أن سماتها متناقضة غالبا، فإنه يجب على التأويل أن يسعى إلى إقامة نسق للتصنيف، وذلك لكي ينظمها، وإنه إذ يفعل ذلك، فإنه يستطيع أن يكشف عن عدد من المبادئ.

١) إن التأويل إذ يقارن التأويلات ذات الشكل السردي مع التأويلات ذات الشكل الحجاجي، فإنه يطرح قضية قابلية تحويل بنية هذين الشكلين.

2) يسمح التأويل بالتقريب بين تأويلات متباينة، إذا وضع التأويلات على مختلف «مستويات التجريد».

3) يسمح التأويل بالتوفيق بين تأويلات متناقضة ظاهراً، إذا ميز بين عدد من المصادر الممكنة للتأويلات إننا نعرف عدداً لا يحصى لتأويلات كان قد أعطاها النقاد والعلماء لحكاية «القلنسوة الصغيرة الحمراء إنه لمن السهل نسبياً ترتيب هذه التأويلات تبعاً للمبدأ الثاني والثالث المشار إليهما، فالتأويل الذي يرى هذه الحكاية بوصفها تحذيراً «للشباب» من خطر «العالم» فإنه يضع نفسه في مستوى من التجريد أكثر علواً من التأويل الذي يقدر أن المقصود هنا إنما هو تحذير «للفتيات الشابات» ضد «المغوين الذكور» وعلى العكس من ذلك، فإنه ليس «مستوى التجريد» هو الذي يتغير ولكنه المصدر، هذا إذا قبلنا مع بعض المحللين النفسانيين، أن الحكاية تمثل حلم السأم من الفتاة الشابة أمام الجنس، ولقد نستطيع أن ننظر إلى هذين المبدأين بوصفهما محورين ننظم حولهما التأويلات، ولكي أذكر مثلاً علاماتياً معروفاً جيداً، فإني عندما أرى غيماً فأؤوله بوصفه علامة على المطر أو أيضاً بوصفه علامة على الخطر أو بوصفه ترطيبا منتظرا، فإني أسجل تأويلاتي في أماكن مختلفة من المحورين، موضوع الكلام.

يدرس المؤول شكل التأويلات، وذلك لكي يقوم بتنظيمها فيما بعد. وأما البلاغة فتعني العودة إلى الموضوعين المؤولين.

وإننا لنستطيع بالفعل، أن نعرف البلاغة بوصفها عملية تسمح بمراقبة صحة التأويلات، وذلك لأنه يسعى أن يروي لكل تأويل معطى، أجزاء الموضوع المؤول الذي يدعم هذا التأويل. وإن المقصود في حالة «القلنسوة الصغيرة الحمراء» هو التحقق إذا كانت العناصر النصية تؤكد التأويل المختار أي إذا كان

بإمكانها أن تكون محاجات صالحة: إن عدد العناصر القابل للتحقق سيتغير من غير شك ليس فقط تبعاً لدرجة دقة التأويلات. وهذا ما يجب مبدئياً أن يقصي بعضها. ولكن أيضا تبعاً لمستوى التجريد، وأما فيما يخص القيم فهنا أيضا نجد أن للشكل واللون معنى بلاغياً يحتمل أن يكون مدروساً.

وإذا كان يجب على الفصول القادمة أن توجد في إطار علاماتي عام، فإننا قبلنا، لأسباب تتعلق بالنظام التعليمي، النظام التمثيلي للفرعين اللذين تحدثنا عنهما الآن، وبما إن القارئ واع بما فيه الكفاية باستحالة الفصل بين التأويل والبلاغة، فإننا سنبدأ فعلاً، بغية وضوح تجريبي أكبر، بالدراسات المخصصة لـ «وصف» النصوص، وذلك من أجل العبور بعد هذا إلى القضايا التي تطرحها وظيفتها.

● استلت هذه الدراسة من كتاب المجموعة من المؤلفين:

Th'eorie de la lih'erature. 'Ed, A,et.J.picard 1981.paris.



# الإلقاء في الشعرية العربية

## العرف أن يتقيد المبدع للنص الأدبي بمجموعة من القيود تمييزاً للجنس الأدبي واستجابة لأفق المتلقي ذلك أن العملية الإبداعية شيء معقد في ذاته ونوعه

بقلم: د. أحمد قادم - (المغرب)

**تبحث هذه الدراسة في جمالية الإلقاء. والقصد من هذا المفهوم هو التركيز على موقع النص الأدبي بالنظر إلى الشروط المصاحبة للعملية الإبداعية. بدءاً بالقيود التي تسيج الظاهرة الأدبية وتميزها عن باقي الاجناس، مروراً بالمفاتن الشكلية والمضمونية التي تشكل السمة المميزة للعمل الأدبي، وانتهاء بالطقوس التي تصاحب الإنشاد وتسعى إلى رتق الهوة بين الأديب والمتلقي، وهذه المحاور الثلاثة شكلت مادة وموضوعا للدراسات النقدية والبلاغية بصفة عامة.**

### ١ - الظاهرة الأدبية وهاجس الالقاء والتلقي:

إن الحديث عن الظاهرة الأدبية هو - بكل بساطة - حديث عن تطويع اللغة وتخصيصها بخصائص تمليها التجربة الإنسانية، كي تنزاح عما هو مألوف في اللغة اليومية، لتسلك مسلكاً آخر يرفض الابتذال في التعبير عن الأغراض والمقاصد، ويحتفي بالمزايا الفنية الناطقة بالدلالة العميقة عما يختلج في الوجدان، وفق منظومة جمالية يشترك فيها المبدع والمتلقي على حد سواء، ويمتاز المبدع بالقدرة على الافصاح عنها تفردا دون غيره.

إلا أن الحديث عن التفرد لا يلغي دور المتلقي في منح العمل الابداعي حكما نقديا يتيح له الانتشار والذيوع أو يحكم عليه بالانحسار والضمور. فالعرف جرى أن يتقيد المبدع للنص الأدبي بمجموعة من القيود، تمييزا للجنس الأدبي الذي يخوض فيه، واستجابة لافق انتظار المتلقي. ذلك أن العملية الابداعية شيء معقد في ذاته وموضوعه. فلا يكتفي بالدراية اللغوية لتحصيلها وتجويدها، بل يصاحبها نوع من الاستعداد الفطري يميز المبدع عن غيره ويجعل منه صاحب «موهبة» كما يميز المبدعين فيما بينهم ويجعل منهم طبقاته والعاجز منهم هو بمثابة من ضعفت صناعته والحديث عن الصنعة هنا، إشارة إلى طبيعة الظاهرة الأدبية التي يتجاوز فيها الأديب مدارات التعبير

عن المعنى بشكل مبتذل ليعانق فضاء آخر يحتفل فيه بكيفية تقديم المعنى.

فالمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي وإنما الشأن في تخير الألفاظ وتحسين التركيب والحرص على صواب المعنى. والعناية بصناعة الكلام هي التي دفعت بكثير من النقاد إلى الخوض في هذا الموضوع والدأب على إرشاد الصانع إلى أيسر السبل لاقتناص المعاني كما لخصت صحيفة بشر بن المعتمر ذلك(3) وكما أشار إليه العسكري في قوله «إذا أردت أن تصنع كلاما فأخطر معانيه ببالك، وتذوق له كرائم اللفظ واجعلها على ذكر منك ليقرب عليك تناولها، ولا يتعبك تطلبها»( ).

المعاني - إذن - بمثابة المادة، والنص الأدبي بمنزلة الصورة التي تبرز فيها هذه المادة كما في كل صناعة، فإن مدار البلاغة على جودة اللفظ وتركيبه، وليس يقصد من الأشعار والخطب، إفهام المعنى فحسب، لأن اللفظ الردئ يكفي مؤونة ذلك، وإنما الفضل في إحكام الصنعة كما أن التنويع في إيراد المعنى بطريقة أرقى يكسب القول خصوصية وتفرداً، فالشاعر سمي شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره.

والحديث عن الأديب، يعد في شقة الآخر حديثاً عن النص الأدبي. ذلك أن الشعور الخاص يترجم في العملية الابداعية، أو لنقل في التطبيق العملي لهذا الشعور عن الطريق الانتاج، ومن ثم نكون إزاء الحديث عن الطبيعة المميزة للظاهرة الأدبية نظما ووظيفة.

أما النظم فله علقة بالبناء عموماً سواء تعلق الأمر بالهيكل أو التركيب أو التقطيع. وأما الوظيفة فلها صلة بالتأثير الناتج عن الغرابة، وهي الطريق نحو جعل المتلقي مشدوهاً متأثراً بمقتضى القول وقد خرج مصوراً وفي تركيب آنق ومحاطاً بكثير من الحيل التي توقع الدلسة للنفس، وتسوغ للكلام أن يقع موقع القبول.

وقوة التأثير هذه لا تتأتى إلا بحسن موقع التخييل من النفس إذ «يحسن موقع التخييل من النفس بأن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام» كما عبر عن ذلك القرطاجني في المنهاج.

ولأن التلقي في الشعرية العربية إنشاد وإلقاء، كما في الشعر والخطابة والسمر بالأحاديث، فإن هذا الأداء يضيف عنصرا آخر إلى «مجاز الكلام» وانزياحه عن المألوف. ومن شروطه، معرفة المتكلم اقدار العاني والموازنة بينها وبين أقدار المستمعين حتى يكون المعنى قريبا عند الخاصة إن قصدت الخاصة وعند العامة إن قصدت العامة. وهي الفكرة نفسها التي دافع عنها الجاحظ، وربطها بالبيان إذ جعل منه كل شيء «كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله، كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية

التي يجري إليها القائل والسامع إنما هو الفهم والأفهام.

وهذه الخصيصة هي التي جعلت المتلقي شريكاً للمبدع في العملية الإبداعية من زاوية الاستجابة والحكم والنشاط للسماع، الأمر الذي يشار إليه بالفهم الثاقب، والسمع المصيب، فغدا التلقي تذوقاً تصنف فيه النصوص إلى مراتب آيلة إلى الرضى ودرجات المتعة التي تمنحها اللغة للبعض وتمنعها عن البعض الآخر.

## 2 ـ شروط الالقاء:

إن الاحتفاء النقدي بالنص الأدبي على الشاكلة الآنفة الذكر، يضعنا أمام معادلة لا يمكن الفصل فيها بين النص ومتلقيه، على الرغم من المحاولات التي تناولت الأمر من زاوية تفصل إجرائياً بين النص والمبدع والمتلقي، انطلاقاً من الحديث عن خصائص الأديب وشروط الأدب كما هو وارد في مصادر النقد الأدبي والدراسات التي تعني بالعروض والقوافي، ومفهوم المقام الذي روجت له البلاغة العربية.

وحتى نكون أقرب إلى الموضوع نشير إلى أن الشعرية العربية اعتنت بالالقاء عناية فائقة، نظراً لأهميته في العملية التواصلية ودوره المتميز في الافهام، ومن ثم كان الحديث عن فصاحة المتكلم، وعلاقة الشعر بالإنشاد والغناء وأثر ذلك كله في الجانب الصوتي والموسيقي للكلام دون أن يهمل النقد طقوساً أخرى سوف نعرض لها في حينها لأنها من تمام آلة البيان.

### 2 ـ 1 ـ فصاحة المتكلم في الشعرية العربية:

جاء مفهوم الفصاحة في البلاغة العربية وصفاً للكلمة والكلام والمتكلم، وحاول البلاغيون استقصاء عيوب الفصاحة، حتى إن ابن سنان الخفاجي أفرد لذلك كتاباً اسماه «سر الفصاحة» أعلن فيه أن «الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر.

ويهمنا من هذا المبحث التركيز على فصاحة المتكلم، نظراً لعلاقته المباشرة بالالقاء. وقد درج البلاغيون على القول إن فصاحة المتكلم ملكة تمكنه من التعبير الفصيح عن المعنى المقصود. إلا أنه مع الحديث عن الموهبة الفطرية، لا يكون المتكلم فصيحاً حتى يكون ملماً باللغة العربية عالماً بقواعد نحوها وصرفها، واسع الاطلاع على مفرداتها ومعانيها، مطلعا على أقوال الفصحاء وله دراية بأساليب العرب في شعرهم ونثرهم وأمثالهم، حافظاً لعيون الكلام الفصيح شعر ونثراً.

وينفرد الالقاء بقدرته على إبراز هذه الخاصية أو طمسها. إذ لا يكفي أن يكون المرء ملماً بالأساليب قادراً على تطويع اللغة ومنحها حياة أفضل مما تعيشه داخل القواميس، بل تلزمه القدرة على أدائها وإيصالها إلى المتلقي في حلة فمينة بها، زادها اللغة والأسلوب وأداتها الصوت والايقاع، حتى يتحقق ما سمي بمراعاة المقام ومطابقة الكلام لمقتضي الحال.

وعليه ينبغي أن يكون البليغ واعياً بمقامات الكلام المختلفة وبمستويات

المتلقين وقادراً على مخاطبتهم.

يقول الجاحظ في هذا الصدد: «والبيان يحتاج إلى تمييز وسياسة وإلى ترتيب ورياضة وإلى تمام الآلة وإحكام الصنعة، وإلى سهولة المخرج وجهارة النطق وتكميل الحروف وإقامة الوزن، وأن حاجة المنطق إلى الحلاوة والطلاوة كحاجته إلى الجزالة والفخامة، وأن ذلك من أكثر ماتستمال به القلوب وتثنى به الأعناق وتزين به المعاني.

ليتضح -إذن- أن مفهوم الفصاحة لدى الجاحظ واسع المعنى متعدد المسارب تتآزر فيه اللغة والاداة وتستحكم فيه الوظيفة الابلاغية بشكل جوهري، ومتى اختلت الاداة كان التشويش علي الوظيفة أيسر وبلوغ درجة البيان والتبيين أعسر. وتجنباً لهذه المزالق في التواصل كان البحث في عوائق الفصاحة ذات الصلة بالمتكلم. وهو ما سمي بالعيوب.

## 2.1.1 عيوب الالقاء:

عيوب الالقاء هي العيوب المخلة بفصاحة المتكلم، وهي ذات صلة بالصوت أولاً وأخيراً، ويمكن أن نحيل في أنواعها ومراتبها وأخطارها على «البيان والتبيين» للجاحظ، فقد انصب البحث لديه على طبيعة الخطاب بوصفه أصواتاً مقطعة وتأليفاً. ولم يكن فصله للصوت عن التأليف إلا مسألة اجرائية حتى يتمكن من الوقوف على عيوب الصوت بالموازاة مع الوقوف على مظاهر اللحن التي تعد خرقا للنظام الداخلي للجملة. وهو ما يعني أن المعبر عنه «لايمكن أن يكتسي صبغة الأثر الجمالي إلا إذا ادخلنا في الاعتبار نظامه الصوتي، كما أن التأثير على المستمع أو القارئ يعود في أكثره إلى هذا النظام»( ).

وهذا الرأي يستوجب أن تتوافر في الخطاب الفني عموما - بالإضافة إلى عناصره التركيبية - عناصر صوتية ترقى به من مستوى التواصل العادي الذي توفره اللغة اليومية والتي يراد بها الإفهام وحده، إلى مستوى التأثير عن طريق الاستعانة بالأصوات، ولا جرم فإن «أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان.

وهذه الخصيصة التي ألمع إليها الجاحظ، يوفرها التناسب بين المقاطع الصوتية ودونك علم العروض للوقوف على التوازي التقطيعي ودوره في دعم الايقاع ومنح اللغة سلاسة تجري بها على اللسان، شريطة أن لا يعتري المرء عيب من عيوب الفصاحة ذي الصلة بالصوت.

وهي عيوب كثيرة نورد بعضها للتمثيل، ونحيل على «البيان والتبيين» لمن أراد الاستزادة والتعمق.

ا - اللثغة: قال أبو عثمان «والذي يعتري اللسان مما يمنع من البيان أمور منها اللثغة»، وتظهر في أربعة أحرف هي: القاف، والسين، واللام، والراء. ونظراً لصعوبة النطق بهذه الحروف فإن مستعملها يضطر

نتيجة لكثرة دورانها في اللغة إلى الاستعاضة عنها بحروف أخرى مشابهة، لكنها تخل بفصاحة المتكلم.

وكثيراً ما تقع اللثغة في حرف الراء، فيستبدل بالياء أو الغين أو الذال أو الظاء، حتى إن بعضهم رام اسقاط الراء من كلامه من أجل الحاجة إلى حسن البيان وإعطاء الحروف حقها من الفصاحة.

قال الشاعر في واصل بن عطاء وهو لا يقيم حرف الراء:

ويجعل البر قمحاً في تصرفه
وجانب الراء حتى احتال للشعر
ولم يطق مطراً والقول يعجله
فعاذ بالغيث اشفاقاً من المطر

ب: التمتمة والفأفاة: تردد وتلعثم لسان الأول في النطق بالتاء وكذلك الثاني لا يستطيع إقامة الفاء الا بعد طول تردد.

ج: الحبسة: «وهي أن يثقل الكلام على الشخص، فلا ينطق به بطلاقة وإنما بعد قليل من التعمل والكلفة».

د: النحنحة والسعلة: وهما عيبان نابعان من عجز المتكلم عن مواصلة الحديث.

يقول الشاعر:

ومن الكبائر مقول متعتع
جم التنحنح متعب مبهور

وصفوة القول إن العيوب في طريقة التكلم تشكل عائقاً أمام تبليغ الخطاب اللغوي على الوجه الصحيح والذي يهدف بالاساس إلى التواصل اللفظي السليم من الشوائب أو إلى تحقيق الفصاحة والبلاغة.

وليس هنالك أخطر على اختلال الحجة وفوت درك الحاجة من العي والحصر «والناس لا يعيرون الخرس، ولا يلومون من استولى على بيانه العجز، وهم يذمون الحصر ويؤنبون العيي، فإن تكلفا مع ذلك مقامات الخطباء وتعاطيا مناظرة البلغاء تضاعف عليهما الذم وترادف عليهما التأنيب.

### 3 ـ طقوس الإلقاء:

#### 3 ـ 1 ـ الشعر والغناء:

ارتبط الشعر العربي بالانشاد، ومن ثم كانت علاقته بالموسيقى وطيدة، نظراً للتساوق الحاصل بين الانشاد والايقاع والموسيقى.

وقد ثبت أن الشعر الجاهلي كان ينشد في الأسواق، فيهز قلوب السامعين ويطرب القوم، ودرج الشعراء على ذلك وأعلوا من قيمة الانجاز الشفهي مسايرة للتلقي السماعي، فظل الشعر مرتبطاً بصوت الشاعر وطريقة إلقائه.

وقد فشت هذه الوسيلة نظراً لركود التدوين وقلة العارفين بالقراءة والكتابة.

وكان الشعر والغناء مرتبطين عند العرب، فأساس الشعر عندهم حول الغناء وألحانه(25).

يقول الشاعر:

تغنَّ بالشعر إما كنت قائلة
إن الغناء لهذا الشعر مضمار

وقد كان للقيمة الصوتية للألفاظ دور بارز في تحري الشعراء إخضاعها للغناء، وانعكس ذلك على العروض في الشعرية العربية، حيث ظهرت بحور شعرية لم تكن معروفة من قبل كالمقتضب والمضارع اللذين

سجلهما الخليل بن أحمد وليس لهما أصل في الشعر القديم، كما أن الخليل أدخل دراسة الزحافات والعلل في العروض، وترك دوائره مفتوحة، نظرا لشعوره بحاجة الغناء إلى التجديد في الأوزان.

وقد أكثر الشعراء في الزحافات والعلل حتى يقللوا من رقابة توالي الحركات في مقابل السواكن، وما يتيحه ذلك من تسريع للايقاع، ومنح الألفاظ قدرة ترنمية، يشكل الصوت عمودها الفقري بالموازاة مع الدلالة.

ولم يكن بوسع كل الشعراد إنشاد أشعارهم والتغني بها بل أن التغني بالشعر لم يكن من اختصاص الشاعر، وإنما ترك ذلك للجواري والقيان، خاصة وأن ذلك يتلاءم ورخامة أصواتهن، فكان الشعراء يختارون الجواري ذوات الصوت الجميل والإلمام بالتلحين للنيابة عنهم في التغني بالشعر في مجالس اللهو والطرب.

وكان من نتائج هذه القيود مسارعة النقاد إلى تسنين ما يصلح للإلقاء،وإطراح ما يسيء إليه، خاصة على مستوى الايقاع والوزن، عندما يتعلق الأمر بالنص، ولم يهملوا المظاهر الشكلية ذات الصلة بهيأة وسمت الشاعر أو الخطيب.

ووعياً من الشعراء والخطباء بخطورة المظهر وقدرته على المساهمة في العملية التواصلية وتبليغ الخطاب وضمان تأثيره في المتلقي، كانت تصاحب الإنجاز الشفهي مجموعة من الطقوس، تتمم آلة البيان وتحدث تأثيراً نفسيا في المتلقي.

### 3 ـ 2 ـ مظاهر الالقاء:

يقول الجاحظ: وزينة البلاغة أن تكون الشمائل موزونة والألفاظ معدلة واللهجة نقية. فإن جامع ذلك السن والسمت والجمال وطول الصمت فقد تم كل التمام.

وورد في العمدة لابن رشيق مانصه «من حكم الشاعر أن يكون حلو الشمائل، حسن الأخلاق، طليق الوجه، بعيد الغور، مأمون الجانب، سهل الناحية، وطئ الأكناف، فإن ذلك مما يحببه للناس ويزينه في عيونهم ويقربه من قلوبهم وليكن مع ذلك شريف النفس، لطيف الحسن، عزوف الهمة، نظيف البزة».

فانظر كيف كانت عناية بالمظاهر الشكلية لكل من سعى إلى مخاطبة الجمهور، وكيف أن حالته الخارجية تؤخذ في الحسبان، وتحوز مكانة هامة في استمالة السامعين. وتتخذ هذه المظاهر الشكلية اتجاها آخر كلما كان المتلقي من علية القوم، حتى إن الشعراء كانوا يلبسون بحضرة السلطان، الوشي والمقطعات والأردية السود وكل ثوب مشهر، ولم يكن الامراء يقبلون الإنشاد من شخص قبيح المظهر، أو غير آبة بالكسوة التي يرتديها. فقد «دخل العماني الراجز على الرشيد لينشده شعراً، وعليه قلنسوة طويلة، وخف ساذج، فقال: إياك أن تنشدني الا وعليك عمامة عظيمة الكور، وخفان دمالقان»( ).

ولم يكن من الراجز الا أن غير من مظهره وبكر عليه من الغد بزي الأعراب فقبل منه الإنشاد وأعظم له الجائزة على قوله.

وحرص الشعراء على ارتداء العمامة نظرا لأهميتها لدى العرب لقول عمر بن الخطاب رضي الله عنه «العمائم تيجان العرب» ولما تضفيه على الرجل من رفعة، وقد ذكروا العمامة عند أبي الأسود الدؤلي فقال «جنة في الحرب، ومكنة من الحر ومدفأة من القر، ووقار في الندى، وواقية من الأحداث وزيادة في القامة، وهي بعد عادة من عادات العرب.

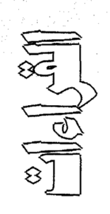
كما حرص شعراء العربية وخطباؤها على حمل العصا، نظراً لما تضفيه على صاحبها من رزانة، والتدليل بها على الاستعداد للتطويل «ونفي السخف والخفة».

وللجاحظ في العصا مآرب أخرى سود بها صفحات عدة من البيان والتبين، بدءاً بما جاء عنها في القرآن الكريم وانتهاء بأقوال الخطباء ممن يستعين بها على القول.

ولم تقف مظاهر الالقاء في الشعرية العربية عند هذه الحدود بل تعدتها إلى أشياء أخرى وظفها الشعراء خاصة في الاستعانة على استمالة المتلقين، وتحسين القدرة على التواصل وتطوير قدرة المتلقي على الفهم والتفاعل، وهي طقوس في مجملها تتخذ بعداً نفسياً، فهذا الصاحب بن عباد في كتابه الموسوم ب «الروزنامجة» يصف إنشاد أبي الحسن بن هارون بقوله مخاطباً ابن العميد: «دعاني الاستاذ أبو محمد فحضرت وابنا المنجم في مجلسه، وقد أعدا، قصيدتين في مدحه، فمنعهما من النشيد لأ حضره، فأنشدا قعوداً، وجودا بعد تشبيب طويل، فإن لأبي الحسن رسما أخشى تكذيب سيدنا أن شرحته، وعتابه إن طويته، يبتدئ فيقول ببحة عجيبة بعد إرسال دموعه، وتردد الزفرات في حلقة واستدعائه من جؤذر غلامة منديل عبراته.. والله.. والله».

ونستخلص من هذا النص أن للشعراء طقوساً في الانشاد سار الشاعران على بعضها كالتشبيب، وانفردا بالبعض كالإنشاد قعوداً، وكان من عادة الشعراء الإلقاء وقوفاً حتى يسمع القريب والبعيد، وتعطي للقول هيبته، كما انفرد أحدهما بالبكاء وإرسال الدموع تعبيراً عن الصدق في القول وسعياً إلى مخاطبة عاطفة المتلقي، ولا أري الشاعر إلا وقد هيأ هذا الموقف التمثيلي قبل شروعه في المدح، لكنه استطاع مع ذلك أن يجمع بين البحة العجيبة وإرسال الدموع وترديد الزفرات واستدعاء المنديل من غلامه وينفرد بشيء سجلته له كتب الأدب ودخل في طقوس الالقاء وجملة ما يتمم آلة البيان.





# الحب والزمن وتفاعل الأنواع الأدبية في «حديقة الحياة»

بقلم: وصفية محبك (سورية)

لطيفة الديلمي ترسم شخصيات متطورة وتقدم رؤية النسوة للحب.. والحرب

الرواية تحمل عبق دجلة برومانسية الماضي وواقعية الحاضر في زمن الحرب، قد تنتظر امرأة زوجها، وقد تنتظر أخرى حبيبها، وربما تنسى ثالثة من سلبتهم منها الحرب، وقد يدمر الحزن بعضهن في حين يبعث الأمل في أخريات، وفي الحالات كلها ستتغير نظرتهن جميعاً إلى الزمن: الماضي منه والحاضر والمستقبل، أين ستجد المرأة عزاءها؟ أفي تربية أولادها أم في مزاولة عملها؟ والحرب تهددها وتهدد من حولها، ستعيش في رعب دائم إلا إذا تمسكت بالإيمان، وتشبثت بالأمل، وتعلقت بالحب، على نحو ما فعلت «حياة» الزوجة الوفية والأم الحنون والمعلمة المربية في آخر روايات لطيفة الديلمي «حديقة حياة» (2003)، وفيها تقدم رؤية بعض النسوة للحرب والحب والحياة والزمن والوطن والحبيب والموت والأسطورة بلغة شفافة رقيقة بسيطة تارة، وغنية بالثقافة والأساطير التي تحمل عبق دجلة والعراق تارة أخرى، من خلال تقنيات تستعيد الماضي برومنسية، وتقدم الحاضر بواقعية، وتستشرف المستقبل، وترمز إلى الحدث لتزيد من عمقه وأهميته وغناه.

ولطيفة الديلمي باحثة وقاصة وروائية، من أعمالها الروائية، «من يرث الفردوس» (1987)، «بذور النار» (1988)، «خسوف برهان الكتبي» (2000)، ومن أعمالها القصصية، «ما لم يقله الرواة» (1999)، «برتقال سمية» (2002)، ولها العديد من الأعمال الدرامية والدراسات، وقد ترجمت قصصها إلى اللغات الصينية والروسية والإنكليزية والإيطالية والسويدية.

****

وإذا ما بدأ المرء بقراءة عنوان الرواية وهو: «حديقة حياة» فسيلاحظ أنه يشير إلى فضاء روائي أساسي في الرواية، ألا وهو «الحديقة»، وكثيرة هي الروايات التي أشارت في عناوينها إلى اسم الفضاء الروائي الذي لعب الدور الأساسي

عبر طيات الرواية، ومنها «ميرامار» و«ثرثرة فوق النيل» و«خان الخليلي» لنجيب محفوظ بالإضافة إلى ثلاثيته: «بين القصرين» و«قصر الشوق» و«السكرية»، ويلاحظ أن عناوين معظم روايات نجيب محفوظ تحدد اسم المكان بدقة، في حين تشير عناوين روايات أخرى إلى أماكن أقل تحديداً، مثل «مدن الملح» و«شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف، و«الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح.

والعنوان في رواية حياة الديلمي هو اسم مكان محدد مضافاً إلى صاحبته، وهو: «حديقة حياة» وهذه الإضافة تفيد التحديد والخصوصية والتملك، فحياة هي سيدة تملك حديقة، وهذه الحديقة ترسم ملامح شخصيتها، وقد ارتبطت كل منهما بالأخرى، وقد ساهمت «الحديقة» بشكل كبير في تطوير أحداث الرواية والكشف عن شخصية «حياة» الطيبة والحنون، وقد طرأ تحول كبير على هذا الفضاء عندما تحولت من حديقة مهجورة إلى حديقة مزهرة جميلة، أعجبت بها شخصيات الرواية جميعاً، وعندما نسيت حياة حديقتها بسبب الحروب تفتحت وردة حمراء على شجيرة صغيرة، فعادت إليها واهتمت بها على الرغم من حزنها لفقد زوجها «غالب» وخطيب ابنتها «زياد»، وقد منحتها من وقتها وحنانها، وغذت بها روحها ونفسها.

تصف «حياة» حديقتها لصديقتها «سوزان» فتقول: «انظري إلى هذه الحديقة المتواضعة الصغيرة، التي لا تقاس بحديقتك وأشجارها الغريبة وأزهارها وخمائلها وبركة السباحة فيها وموقعها على النهر... هذه الحديقة الصغيرة بكل تواضعها تمثل لي امتداداً للبيت والحياة، وهي نبع ذكرياتي وكنز أسراري وواهبة البقاء... وحين تضيق بي الدنيا ألوذ بها، فتخفف عني وطأة أحزاني ومتاعبي، أرعى زهرة هنا وعشبة هناك، وتذكرني الروائح بأزمنة سعادتي في هذا البيت...» (ص61).

لكن سوزان لا ترى الحياة في الحديقة، مازالت ترى النباتات مجرد أشياء لا كائنات، فتتساءل: «ماذا تفعل شجرتان عتيقتان وأعشاب وبعض شجيرات زهور..؟ ماذا تقدم لك هذه الأشياء...مؤكد أنك تمزحين..؟» (ص62)، وتجيبها حياة: ..«هذه العشبة عالم حي، لا يقل حياة وأسراراً عنك وعني.. وكل ما هو حي هنا ينتمي إليّ وأنتمي إليه.. نحن أجزاء من كون عظيم.. كل ذرة تراب وكل جسد كون كامل بذاته، هذه الزهرة تكون بي، وأكون بها لا تملكني ولا أملكها... هذه هي علاقتي بالحياة....» (ص62).

إن وصف «حياة» لحديقتها وصف ذاتي يعبر عن وجهة نظر حياة، ويعكس حبها لحديقتها ورغبتها في زرع حب الحياة في نفس صديقتها «سوزان»، ويستدعي المقارنة بين حديقة «سوزان» الكبيرة وحديقة «حياة» الصغيرة، وعلى الرغم من اتساع حديقة «سوزان» فإنها لا تسهم في صنع الحياة، فهي حديقة موحشة سجينة قصرها، لا يراها أحد، ولا يستمتع بشذاها أحد، على عكس حديقة حياة التي أزهرت على

الرغم من هجرها، وكذلك «حياة»، فهي على الرغم من فقدها زوجها ظلت متمسكة بقوتها ورغبتها في العيش، فالحديقة تخفف من أحزانها، تذكرها بالماضي، تمنحها الخلود والبقاء، وهذه الحديقة الصغيرة ترمز إلى الأم التي تمنح وتعطي في كل مكان وزمان ولا تأخذ.

ولقد جذبت الحديقة أحد المستثمرين، فساومها على شراء نصف الحديقة، ليضمها إلى مطعم صيفي سيقيمه على الرصيف الذي يقع عليه بيت «حياة» وتطل عليه حديقتها، وفي نهاية الرواية تحولت الحديقة إلى معرض للوحات فنية رائعة قدمها الرسام «غسان»، وعزفت فيها «ميساء» بنت «حياة» أعذب الموسيقا الكلاسيكية، لتتعانق الفنون كلها وتنتصر «حياة» المحبة للنباتات و«ميساء» العاشقة للموسيقا و«غسان» الفنان، ويبقى الخلود للفن والجمال.

****

والحب هو الجوهر الذي يشكل حقيقة «حياة»، فقد أحبت حديقتها واعتنت بها حتى أزهرت وأعجبت كل من رآها، وهي التي أحبت زوجها، ورفضت تصديق خبر موته، كما رفضت الزواج من أحد بعده، وأحبت ابنتها «ميساء» فمنحتها جزءاً من روحها وجهدها ووقتها لتدرس الموسيقا وعلم الآثار، وأحبت «زياد» عندما كان صغيراً، واعتنت به بعد وفاة أهله جميعاً إثر سقوط صاروخ على منزلهم، وساعدته على متابعة دراسته في الإخراج المسرحي، حتى أصبح مخرجاً، ولم تعترض على سفره إلى الغرب ليكمل دراسته ويمثل، وهي التي تعرف تعلق ابنتها «ميساء» به وتعلقه بها، وقدمت المساعدة إلى «سوزان» عندما هرعت إليها تشكو لها ظلم زوجها «عبد المقصود الغنام»، وظلت واقفة إلى جانبها إلى أن تخلصت من يأسها وتجاوزت محنتها، ثم فتحت حديقتها لغسان خطيب سوزان كي يعرض فيها أجمل لوحاته، لقد كانت «حياة» مثالاً للحب والوفاء، أحبها الجميع: رويدة وزياد وسوزان وغسان.

وللناس من الحرب مواقف مختلفة، فقد يتلاءم بعض الناس مع الحرب، وقد يرفضها آخرون، وقد يستفيد منها فريق فيستغل ظروف الحرب السيئة، وقد يتطوع فريق لمساعدة منكوبي الحروب، فما هو موقف حياة؟ لقد حملت «حياة» كثيراً من دلالات اسمها، فتحملت المعاناة والألم بعد فقد زوجها «غالب» في الحرب، واعتنت بابنتها «ميساء» وربتها، باعت حليها وأساورها الذهبية من أجل تعليمها، فكبرت البنت وقد أنهت دراسة الآثار، ودرست الموسيقا حتى أتقنتها، وبدأت تعلمها لفتيات الحي. وكانت حياة تعمل مدرسة لمادة اللغة العربية وكان زوجها مدرساً لمادة التاريخ، في الليل تعمل في الخياطة في مشغل أم نور وتنتج ملابس للأطفال الحديثي الولادة، كأنها تريد دائماً أن تصنع الحياة، وهي أيضاً تعجن الخبز وتخبزه ليلاً، وترفض شراءه

من المخبز، لأنها تريد أن تصنع سر الحياة بيديها، تربي النباتات والورود وتعتني بها حتى تزهر، كل حياتها عطاء ومنح، وهي لا تصدق نبأ وفاة زوجها، وتفضل أن تنتظره حتى آخر يوم من حياتها، ربما لتبعد عنها من يفكر بالزواج منها، وربما لتتمسك بأمل عودته، مثلها مثل بنيلوب زوجة أوديسيوس، وهي وحدها من دون باقي الشخصيات تتمسك بالحياة والأمل، كأنها تحمل في جوهرها سر الحياة ومعناها.

****

ويؤكد قوة موقف «حياة» من الحياة اختلاف موقف نساء أخريات، فسوزان مدرسة اللغة الإنكليزية تقف على النقيض من حياة، ولكل منهما نظرة إلى الحياة مختلفة عن الأخرى، وليس غريباً أن تهرع سوزان إلى بيت حياة طالبة منها المشورة والنصح بعد أن ملأت الكآبة والفزع حياتها، تريد أن تغير من نمط حياتها، فتنصح لها حياة أن تتعلق بشيء ما أو بشخص أو بقيمة، وتنذر نفسها من أجل ما تعلقت به، وسوزان فتاة غنية تعيش في فيلا كبيرة، خطبها عبد المقصود الغنام إلى نفسه، وعقد عليها قرانه، ثم بدأ بتأجيل الزواج ليبتزها ويسرقها أموالها، ويرفض أن يطلقها إلا إذا تنازلت له عن نصف الفيلا، لكنها ترفض أن تتخلى عن منزلها للص مثله، وهكذا بدأت تشعر بضيق شديد، لا يخرجها منه المال أو الجمال، وبدأت تفقد إحساسها بذاتها، فتقرر الأخذ بنصيحة حياة والبدء من جديد، وكانت قد أحبت من قبل غسان وهجرته من دون أي سبب يذكر، فتقرر العودة إليه وطلب مساعدته، فتشتري لوحة فنية وتهديه إياها، وهو الفنان، وتبدأ في مساعدته على إكمال لوحاته الفنية، وتتبدل حياتها للأفضل، ثم تعرض عليه أن يعرض لوحاته في حديقة حياة الطيبة، لتحتضن الحديقة اللوحات وحبهما معاً، ويساعدها القدر إذ يموت عبد المقصود الغنام.

وتبدو شخصية سوزان متطورة، فقد ظهرت في البداية امرأة غنية لا يهمها شيء في العالم، ولا ترى في الحياة سوى غناها وجمالها وأنوثتها، ثم تنهار الدنيا من حولها، وتفقد الأشياء قيمتها، بعد أن يرفض عبد المقصود أن يطلقها، وتنسى إحساسها بجمالها وأنوثتها، حتى إنها تفكر في التحول إلى ذكر لتنتقم من العالم الذكوري الذي حولها، وعندما تلجأ إلى حياة، يطرأ تحول كبير على شخصيتها، فتصبح شخصية إيجابية، تساعد كل من حولها، ولاسيما غسان الذي ساعدته على إقامة معرض في حديقة حياة. وبالمقابل بدت حياة شخصية ثابتة، فهي متفائلة دائماً، واثقة بنفسها، قوية الإرادة، تساعد الجميع، وهي محور تحول إيجابي لكل من حولها.

ولكل شخصية من شخصيات الرواية موقفها من الحرب، فقد تشارك شخصية ما في الحرب، وقد تهرب أخرى، آخر، وتصمد ثالثة، وترحل رابعة إلى مكان آخر وعالم

آخر، على نحو ما فعل زياد عندما رحل إلى بلد أوربي ليتابع دراسته، ويعمل في التمثيل والإخراج المسرحي، وقد هجر ميساء التي أحبته وحياة التي ربته، ربما كان له عذره، فقد سقط صاروخ على منزل العائلة، فدمره، وقضى على أفراد أسرته، ولم يبق له أحد، ولم ينج أحد غيره، لذلك لم يستطع الاستمرار في العيش في مكان سلبه أهله، فرحل ليعمل في الغربة على خشبة المسرح، حيث يرتدي قناعاً ويمثل، وهو على مسرح الحياة الكبير يرتدي قناعاً آخر، ويقنع نفسه بإمكانية العيش في مكان بعيد مع أناس لا يحملون الهم الذي يحمله.

وميساء التي تحب زياد ترى أنه رحل بجسده، وترك روحه على الطريق الطويل العائد إلى الوطن، وهي تذكره، فتقول: «يتوهم زياد أنه اجتاز مياه بحر الموت وأنه سيفوز بعشبة السعادة ويقطف ثمرة الثراء والمجد، لم يدرك أنه أفلت بجسده، ولبثت روحه تصارع المسافات، وتقاوم تبدلات الريح..أكتب له: رأيتك... في الحقيقة تفرجت على صورك التي أرسلتها...أنت ترتجل عرضاً مسرحياً، وترتدي قناعاً وتخفي يديك بقفازين أبيضين.. شيء واحد أردت إثباته للغرباء: أن تخفي حقيقة لونك وعلامات سلالتك...» (ص 57) ثم تضيف: «إن بعض النباتات من الأشجار والزهور يصعب توطينها في بلاد أخرى لأن كل إقليم وكل بلد.. يسعى للحصول على نقاء عنصري ويرفض الذرة المشردة الآتية إليه عبر البحار والريح...» (ص 57).

****

وتلعب الأصوات دوراً هاماً في الكشف عن شخصية حياة وابنتها ميساء اللتين تعيشان في عالم من الأصوات، وتجدان العزاء في الصوت، فقد اهتمت ميساء بالموسيقا، فدرستها وأتقنتها وأصبحت تدرّسها أيضاً، عملت الأم في الخياطة ليلاً كي توفر نفقات تعليم ابنتها الموسيقا لإيمانها بضرورة الفن وأهميته لابنتها الوحيدة، فقد تساعدها الموسيقا على تحمل آلام انتظارها لزياد، وقد كانت رغبة والدها غالب في أن تتعلم ابنته الموسيقا، لذلك سعت حياة لتحقيق لهذه الأمنية بكل جهدها. وميساء الرهيفة الإحساس تتقن فن الإصغاء إلى الطبيعة، فقد كانت «تصغي إلى أصوات الطبيعة، وتصمت وهي تستمع إلى انهمار الماء أو حفيف الأشجار أو هفهفة الريح، علمها أبوها مذ كانت في الرابعة كل أسرار الطبيعة.. جعلها تنصت لسقسقة العصافير في الصباح قبيل شروق الشمس، أو تستمتع بضجة الطيور في الأماسي عندما تعود قبائل العصافير والحمام إلى أعشاشها ساعة بزوغ القمر، وهي ترقص أو تردد أغاريدها.. وتشتبك مع بعضها لتدافع عن موطئ جناح يكون جائزة طيران طويل استغرق أنهرة الشتاء..» (ص15)، وهذا ما ساعدها على صقل روحها، وتهذيب طبعها، وجعلها

مستعدة لدراسة الموسيقا.

وتعيش حياة مع الأصوات، فهي تحبها وتأنس بها، ولاسيما صوت زوجها غالب الذي أصبح بالنسبة إليها مجرد ذكرى، فقد ذهب إلى الحرب، وانقطعت عنها أخباره، وتحدث الجميع عن موته، ولكنها ما تزال تسمع صوته وهو يناديها، فالجسد يفنى، ولكن الصوت لا يفنى، وهي «...تنام أو تحاول أن تنام وصوت الرجل المفقود حاضر، تعثر عليه وحده دون الرجل بوجوده المادي، الصوت مادة أثيرية، وطاقته لا تفنى، لذا فهو يطوقها ويقرأ لها رسائل لم يرسلها من قبل.. صوت الرجل لا يفقد ولا يذبل، يرتحل الجسد وتنتقل الحروب في البلدان والقارات، تحرق العشب وتفترس الأيدي، صوت الرجل ينجو من النار، يطفئ الحرب بالحروف وينمو ويحيا ويتكاثر ويحط الليلة مثل حمامة على وسادتها.. يشاطرها الصوت ليلتها، فتنزف أشواقها إلى أعماقها..» (ص 10)، بل إن حياة تجد العزاء في صوت ناعم أثيري دافئ ندي، هو صوت فيروز، «يغمرها الصوت المطري الهارب من فراديس الأمس بالندى، ترتجف بالحنين وتبدو الحروب كأنها لم توجد قط في هذا العالم.. وما عبرت نيرانها على جباه المدن الغافية ولا أطبقت مخالبها على عنق الزمان..» (ص 27).

والموتى لا يبقى منهم سوى صوت أجوف، لا يسمعه أحد سوى الجدران والنوافذ والأشجار، و«رويدة» تقول، وهي الميتة، إن الموت أعطاها صوتاً من هواء، هو صوت راجف خفيف،

ولأن «حياة» رقيقة مرهفة فهي قادرة على سماع صوت رويدة الآتي من الموت، لكنه أرعبها فطردته مؤكدة أنه مجرد وهم، لكن الصوت عاد وقال أسراراً، سمعت حياة صوت رويدة وهي تقول لها إن غالب معهم في برزخ الموت، لكن إن كان هذا حقيقة، فلم لم يكلمها هو، لا تريد حياة أن تصدق صوت رويدة، وتصدق الصوت الذي يأتيها كل ليلة، صوت غالب يقول لها: «ها أنذا آت إليك، حياة.. أشرعي النوافذ والأبواب.. زيّني السرير بزهور البرتقال... اغتسلي وأسدلي شعرك الطويل... ثم البسي قميص المسرات وانتظريني...» (ص 114).

****

وها هي ميساء قبيل تخرجها عالمة آثار في موقع أثري في «أور» تمسك بشظية قديمة، لا بد أنها سقطت على بيت عائلة فدمرت أفرادها جميعاً كما حدث مع زياد، أو سرقت أباً من ابنته وزوجته كما فعلت الحرب مع ميساء وحياة.

ولأن الحرب طويلة فهي تغير الزمن، وتلعب به كما تشاء، ما هو الزمن في أثناء الحرب؟ لا شك في أن قيمته ستتغير، وسيحمل بعداً آخر، هل يصبح الماضي ذكرى جميلة والحاضر موتاً والمستقبل غموضاً؟ هل يستبدل المرء بعدد الساعات عدد الجرحى والأحباء والأصدقاء الذين سلبتهم منه الحرب؟ كل امرئ سيعد الثواني والدقائق والساعات بطريقته، يقول الراوي في استهلال الفصل الثاني: «كل شيء يسقط من الزمن، ولكن أين يسقط الزمن؟ من يجمع

شـتـات الأيام والسنوات والدهور؟ كيف يقيس الحزانى مادة زمنهم؟» (ص 23). وتأتي الإجابة لتؤكد أن قلب المرأة «حياة» هو وحده الذي يعرف الزمن ويقيسه ويمنحه قيمته: «قلبها وحدها، قلب المرأة هو الذي يحسب الزمان على وفق إيقاع خاص لا تدركه الآلات ولا روزنامات القرون الجديدة، ولا يمكن لسواه أن لا يلاحق نبض الزمان الخفي.. تقيس حياة الأيام بما يتراكم على عتبات بيتها من غشاوة الأحزان التي تتصدى لها وتكنسها مع ما يتصادف من ورق الشجر الذاوي...» (ص 23).

أما بالنسبة إلى رويدة فترى أن الزمن توقف عند الحاضر، فزمنها هو الحاضر فقط، لا مستقبل لها، أما أولئك الأحياء فهم يرقبون الزمن بخوف من حروب قادمة، وهي لا تنسى الماضي، إذ تذكر الساعة التي أهداها إياها غالب في الذكرى الأولى لزواجهما، فهي الماضي الذي يساعدها على الاستمرار ويزودها بطاقة للبقاء. أما سوزان فتؤمن بالمستقبل أكثر من إيمانها بالماضي أو الحاضر، كل من سوزان وحياة لا تعرف معنى الحاضر، «لكل واحدة طريقتها لنسف الحاضر ودحضه، فإما قفز إلى المستقبل المجهول أو التريث في الماضي والالتفات الدائم إلى ما وراء الأمس» (ص 145).

****

وتتألف الرواية من ثمانية فصول، ويتعدد فيها الرواة، الراوي في الفصل الأول والثاني والرابع والسادس والثامن هو المؤلفة، وهي تروي بضمير الغائب، والراوي عندها هو العليم بكل شيء، وتروي ميساء الفصلين الثالث والسابع، وتروي رويدة الفصل الخامس. وقد أتاحت تقنية الراوي العالم بكل شيء للراوي الانتقال بحرية كاملة بين الماضي والحاضر، وانتقاء المناسب والأفضل، وإلقاء الضوء على مشاهد بعينها دون أخرى، والدخول في وعي الشخصيات والنفاذ فيها بعمق. ويلاحظ أن حياة لم تسرد أي فصل، ولم تتكلم عن نفسها، فقد تكلم عنها الآخرون، واهتموا بها جميعاً، والقارئ يعرف الكثير عن حياتها وآرائها ومبادئها وقيمها وأسلوبها في الحياة من خلال الآخرين، أكثر مما يعرفه عنها هي مباشرة.

وهذه التنويعات في السرد تنفي عن القارئ الملل، وتساعد على تقديم أكثر من وجهة نظر ورأي، وتبقى حياة هي البطل والمحور الأساسي الذي تدور في فلكه الشخصيات كلها، فسوزان تلجأ إليها، لتتخلص من القلق والكآبة والشعور بالضياع، ورويدة تطل من العالم الآخر لتتحدث عن جارتها حياة، وتعبر عن إعجابها بها، بل تحاول أن تتكلم إليها.

****

ويضاف إلى هذه التنويعات في السرد كلها مسرحية كتبتها ميساء وضمنتها في رسالة إلى زياد، ليطالعها القارئ على صفحات الرواية، كأنه أمام مسرحية داخل رواية، أو أمام نص داخل نص، وكل منهما مرتبط بالآخر، ويلقي النص المسرحي الضوء على جوانب كثيرة من أحداث الرواية، ويسهم في توضيح شخصية كل من ميساء

وزياد، وهذا النص المسرحي مستوحى من الملاحم، إذ يقوم على الحوار بين كلكامش وسيدوري ونيسابا، ولكل من هؤلاء موقف مختلف من الموت والخلود، وكلكامش في النص المسرحي هو زياد في النص الروائي، كلاهما يبحثان عن الخلود، زياد يهرب من الموت في العراق إلى المملكة المتحدة حيث يبحث عن الحياة، وكلكامش يضرب في الأرض بعد موت صديقه أنكيدو بحثاً عن شجرة الخلد.

وفي النص المسرحي يلتقي كلكامش بشخصيتين، إحداهما تدعوه إلى العمل والمعرفة لأنهما السبيل إلى الخلود، والثانية تدعوه إلى المتعة واللذة ونسيان الدنيا، ليعيش ما تبقى له من عمر في متعة ولهو. ففي الحانة يلتقي كلكامش بسيدوري صانعة الخمر، فتحاول إقناعه بالتوقف عن البحث عن عشبة الخلود، وتدعوه إلى التمتع بالحياة، لكنه يدرك أنها متعة زائلة، لذلك سرعان ما تنجح نيسابا في إقناعه بأهمية العمل والمعرفة، فهما اللذان يخلدان الإنسان، ونيسابا هي سيدة المعرفة وإلهة الحبوب، فهي سيدة الأرض والأمل ومصدر الحياة، وهكذا يرحل كلكامش مع نيسابا.

وتحاول ميساء أن تلعب دور نيسابا مع زياد لتقنعه بالعودة، وهو الممزق بين شعورين يتنازعانه: الأول يدعوه للعودة إلى الوطن، والثاني يدعوه للبقاء في المهجر.

وتبرز في المسرحية شجرة الصفصاف، كأنها شخصية مستقلة لها أبعادها وملامحها المتميزة، ولها موقفها من الموت والحياة، فالموت هو قدر كل حي، والشجرة نفسها ستموت يوماً ما، ويبدو مصيرها مرتبطاً بمصير كلكامش نفسه، من خشبها صنعوا له مهده، وهو وليد، ثم صنعوا له دمية، وهو طفل، ثم نجروا له السرير، وهو الرجل، ثم شادوا له منها العرش، وهو الملك على أوروك، لكنه يرفض أن يصنعوا له منها نعشاً، الحياة عنده تقاس بالعمل النافع، وها هي ذي شجرة الصفصاف الطيبة تقدم خشبها لخدمة الإنسان، وتكتسب بذلك الخلود.

****

وتزخر الرواية بإشارات أسطورية تزيد من غناها وجمالها، ومنها الإشارة إلى شجرة المعرفة، إذ يتفق غالب وحياة على أن شجرة المعرفة هي النخلة، وعندما تطلب حياة من غالب نخلة لتزرعها في الحديقة، يرفض محتجاً بأن للنخلة ظلاً يحجب الشمس عن العشب والزرع والورد، ولكي لا تحزن يهديها لوحة عليها صورة رجل وامرأة، وبينهما نخلة.

وفي إشارة إلى الأفعى التي أغوت آدم وحواء بتناول ثمار الشجرة المحرمة، تحدث ميساء زياداً عن الأفاعي، فتقول: «....الرجل والمرأة، والنخلة والأفعى، آدم وحواء السومريان...ليس من خطيئة، هكذا الأمر.. يفوز العاشقان بالمعرفة ويخسران الفردوس.. ولكن حين تنصل الاثنان من المسؤولية.. ألقيا التهمة على الأفعى...» (ص127). فإذا كانت الأفعى في الأسطورة هي التي أغوت آدم وحواء، وإذا كانت الأفعى

هي التي سلبت كلكامش عشبة الخلود، فهل الحرب هي التي فقد كل من ميساء وزياد الحب بسببها؟ وهل غادر زياد الفردوس عندما هاجر بعيداً عن وطنه كما غادره من قبل أبواه: آدم وحواء؟.

وماذا ستفعل كل من ميساء وحياة لو أن إحداهما رأت مارد القمقم السحري؟ ماذا ستطلبان منه؟ هل تريدان عودة غالب وزياد؟ هل تطلبان العودة بالزمن إلى الوراء؟ هل تسألانه المال؟ أم هل ترجوانه أن يحقق لهما السعادة؟ هل تقولان له: «يا خادمنا المطيع، يا جنينا الطيب، احبس الحرب في القمقم، وألق القمقم في الأعماق السحيقة للمحيط، وأوصد بوابات الجحيم، وأطلق شريعة السلام» (ص 56). وما هي استجابة الجني؟ لا أحد يعرف، فالواقع لا يمنح شيئاً من الثقة أو الأمل أو التفاؤل، وليس ثمة يقين، تقول ميساء: «يقهقه الجني، ويتضاءل حتى يغدو بحجم ثمرة القرع الأحمر، ثم ينشق إلى نصفين، يطوي الحرب بين نصفيه، ثم يصغر ويصغر حتى يصير بحجم حبة الفاصولياء، ثم يختفي ويتلاشى.. لم نعرف إن كان سيحقق لنا أمنياتنا أم أن الحرب التهمته أو أنه عقد معها صفقة خيانته لنا..» (ص56).

ويذكّر الفصل الذي تسرده رويدة من العالم الآخر بما يسرده أوديسيوس بطل الأوديسة عن زيارته لعالم الموتى حيث يلتقي ببعض الأشخاص، ومنهم أبوه، وفي «حديقة حياة» كما في أوديسة هوميروس، تطل رويدة على الدنيا من العالم الآخر، لا لتتحدث عن العالم الآخر وما رأت فيه، على نحو ما فعل أوديسيوس، فهذا يناسب الملحمة ولا يناسب الرواية، ولكن لتتحدث عن ماضيها وحياتها وزوجها وأولادها، ولتتحدث عن جارتها حياة، بل تحاول أن تناديها وتتكلم معها، مع علمها أن صوتها لن يصلها أبداً، وهي تؤكد أن هذه المرأة أعجوبة، تعمل ليل نهار، تصبر وتأمل الخير دائماً، وفي هذا دليل على مدى تأثير حياة فيمن حولها، إذ يذكرها الجميع بالخير، حتى الموتى منهم، ليؤكدوا قوة الحياة في «حياة».

****

لقد أغنت الإشارات الأسطورية الرواية، وزادتها عمقاً، ومنحتها امتداداً تاريخياً، وأكدت أن الرواية جنس أدبي ينتمي في جذوره إلى الملحمة. كما أغنت الرواية تلك العلاقة بين الرواية والفنون من موسيقا وتصوير ومسرح، وبذلك يتحول الجنس الروائي في رواية «حديقة حياة» إلى جنس أدبي شامل، تتفاعل فيه الفنون وتتقاطع وتتلاقى لتصنع بنية روائية متماسكة.

## المصدر:

الديلمي، لطيفة، حديقة حياة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.



# الواقعي والخيالي في «كائن» ميلان كونديرا

بقلم: د. بشرى الصفار (المغرب)

إن جدية التواريخ والأماكن وواقعية الأحداث السياسية والتاريخية التي يسوقها ميلان كونديرا عبر صفحات روايته «كائن لا تحتمل خفته» قد تعطي الانطباع الأول أنها رواية واقعية لا مجال فيه للمتخيل أو الخيال أو الخارق العجيب: فبخصوص العنصرين السابقين، هذه الرواية بالفعل لا مجال فيها للخارق، لكن يشكل «المتخيل» الأداة الرئيسية أو البؤرة المحورية التي يكتب من خلالها الواقع بكل دقته وتفاصيله من خلال مخيلة شخصيات الرواية وأحلامها ورؤاها وايقاعات حياتها عبر وحدات تيماتية يمكن تحديدها كالتالي: الثقل، الخفة، الروح، الجسد، المسيرة الكبرى، الشفقة، الدوار، القوة، الضعف، وكل تيمة من هذه التيمات ترتبط بحياة إحدى شخصيات الرواية تؤطر مسيرتها لإنتاج دلالاتها.

وعبر نسيج المحكي السردي لرواية «كائن لا تحتمل خفته» يحاول كونديرا أن يؤسس عالما وجوديا خياليا، تدور حوله ومن خلاله تساؤلات وقلق الشخصيات، إنه دعوة لاقتحام عالم المتخيل الوجودي والقلق الميتافيزيقي الذي يهدد الكائن البشري، لهذا ومن أجل استيعاب أمثل للمتخيل الروائي الذي يطرح كونديرا، لابد من القبض على كل الأفكار والأحساسيس التي تمثل عالما صغيرا زئبقيا يمر بسرعة خاطفة دون أن ننتبه إليه، ولابد من وضعه موضع سؤال، إن الجواب عن هذا السؤال قد يساعدنا في فهم الآني والعابر الذي غالبا ما يتوارى وراء ظاهر الأشياء.

هكذا يحدثنا السارد من خلال شخصيات الرواية عن مجموعة من الأحداث السياسية والاجتماعية والتاريخية والفنية، مرتبطة ببعضها البعض، ناسجة حول هذه الشبكات شبكة من المفاهيم والدلالات، شكلت

أعمدة أساسية بنيت عليها أغلب مواضيع/ تيمات الرواية، من خلال تنوع وغنى تخييلي أكسب الرواية انفتاحا لا حد له على العديد من الميادين والمجالات، أهم هذه التيمات أذكر ما يلي:

## ا. المتخيل الأسطوري والفلسفي:

يتأكد من خلال رواية «كائن لا تحتمل خفته» أن ميلان كونديرا الروائي هو أيضا كونديرا الفيلسوف كما عودنا في أغلب رواياته حيث جعل أطروح نتشه/ أو أسطورة «العود الأبدي» - إن صح التعبير - المؤطر الرسمي للرواية ككل، فقد استهل بها الرواية على شكل تأميلات وجودية مجردة من الزمن والشخصيات، لكن بعد ذلك اكتشفت أن فرضية «العود الأبدي» النيتشوية تشكل الخلفية الثقافية للرواية بأكملها، يقدمها السارد من خلال شخصية Thomas الجراح التشيكي الذي كانت تؤرقه فكرة استحالة التكرار في الحياة، مما يجعل من الكائن البشري كائنا فاقدا للحكمة والخبرة، لهذا نجد السارد دائما يكرر «مرة واحدة ليست في الحسبان مرة هي أبدا» فالأسباب الرئيسية للأخطاء البشرية هي انعدام التجربة والتكرار، لهذا يرى أن «تاريخ بوهيميا لن يتاح له أن يتكرر مرة ثانية ولا تاريخ أوروبا.... فالتاريخ خفيف بقدر ما هي الحياة خفيفة، خفيفة بشكل لا يطاق، خفيفة مثل الوبر، مثل غبار متطاير، مثل شيء سيختفي غدا».

لقد شكلت ثنائية الخفة/ الثقل أغلب المحاور التي كانت تدور حولها تساؤلات وتأملات توماس البطل الرئيسي في الرواية، والتي قد تبدو غامضة في بعض الأحيان، لكن من خلال هذه الثنائية يتساءل توماس عن امكانية الوجود مرة أخرى أو «الرجوع الأبدي» أو الحياة بشكل آخر على كوكب آخر، ويسمى كونديرا كوكب الأرض بـ «كوكب اللاتجربة» Planete de linexperience حيث الأخطاء والهفوات غير قابلة للتكرار والتصحيح يقول السادر «نحن أيضا سكان هذه الأرض (أي كوكب رقم واحد، كوكب انعدام الخبرة) ليس في إمكاننا طبعا إلا أن نكون فكرة غامضة جدا عما سيصير بحال الإنسان في الكواكب الأخرى. ترى هل سيكون أثر ثقلا؟ هل سيكون الكمال في متناول بده؟ وهل سيتمكن من الوصول إليه بواسطة التكرار؟».

يستمد الكاتب الذي ينطق باسم السارد هذه الفكرة من ملاحظته الدقيقة للظواهر الطبيعية، ومحاولة المقارنة بينها وبين أشكال الوجود الإنساني كاهم تيمات الفينومينولوجيا المعاصرة، فالطبيعة تكرر نفسها باستمرار، كالشمس التي تشرق كل صباح، والقمر والليل والنهار وحتى الموج الذي يخضع للمد والجزر بشكل متكرر ومحسوب لهذا يعتقد الكاتب أنه لو أتاح قانون الحياة للإنسان أن يرجع مرة أخرى

للعيش على كوكب اخر مستفيدا من أخطائه السابقة فسيكون أكثر ثقلا مما هو عليه فوق كوكب الأرض رقم واحد.

ولشرح فكرة الثقل هذه يستعير كونديرا قولة لغو مبروفيتش في إحدى حواراته يقول: «كانت لغومبروفيتش فكرة مضحكة بقدر ما هي عظيمة: إن وزن «أنا» نا كما يقول، يتوقف على كمية السكان على سطح الكرة الأرضية، ومن ثم فإن ديمقراطيس يمثل واحدا من أربعمائة مليون من البشر، وبراهمز واحدا من مليار وغمبروفيتش نفسه واحدا من مليارين... من وجهة نظر هذا الحساب يصير وزن اللانهاية البروستية وزن «الأنا» الحياة الداخلية للأنا خفيفا أكثر فأكثر».

هذا ونجد رواية «كائن لا تحتمل خفته» تدخل في تناص مع العديد من الأساطير التي يستحضرها البطل في كل مجالات حياته، فيرى مثلا أن حضور المرأة «تيريزا» في بيته يشبه إلى حد ما الحضارالأوروبية (المسيحية) التي كانت وليدة صدفة تم بموجبها إنقاذ موسى (عليه السلام) من الانجراف في النهر من قبل ابنة الفرعون، وهكذا شكل هذا الحدث نقطة لبدء لتغيير حضارة بأكملها.

وكذلك الشأن بالنسبة إلى علاقته بتيريزا فاستقباله لها في بيته كان يبدو له كمن أنقذ طفلا «وضع في سلة مطلية بالقطران ورميت في مجرى النهر «وهكذا غيرت هذه المرأة مجرى حياته بأكملها، فالأحداث العظيمة حسب توماس تبدأ دائما بعملية التقاط «لو لم يلتقط بوليب أوديب الطفل لما استطاع سوفوكل أن يكتب أجمل مسرحياته التراجيدية».

وفي رأيي فإن أروع أسطورة استحضرها السارد هي أسطورة «نرسيس» التي جعلها في الطرف المقابل لأسطورة آدم. إن ما استنتجته من هذه المقارنة الشديدة التغريب والانزياح هي محاولة تقريب المتلقي من مدى شساعة المسافة بين الإنسان في أطواره البريئة الساذجة الأولى، وبين العالم الرمزي الذي يلفه، هكذا فإن المؤلف قد وضع كمقابل «لنرسيس» «آدم» الذي لم يستطع التعرف أثناء وجوده في الجنة على صورته المنعكسة على مياه النبع، والصورة لم تكن إلا انعكاسا للانفصال والطلاق الحاصل بين الإنسان في الحقب التاريخية الأولى، وبين العالم الرمزي، وعلى العكس من ذلك تجسد أسطورة «نرسيس» قدرة الإنسان على اختراق الرمزية بينه وبين صورته المنعكسة على صفحة مياه النهر والتعلق والإعجاب بها بنرجسية مرضية تؤدي إلى الموت.

ويفسر السارد ذلك بأن بساطة الإنسان الأولى وجهله للعالم الرمزي الذي لابد أن يدخل في علاقة حميمية معه إنما تفسر «إن الإنسان لم يكن قد صار إنسانا بعد وبطريقة أصح، لم يكن الإنسان قد قذف إلى مدار الإنسان». وهي الفترة التي تزامنت مع وجود آدم في الجنة، لكن بعد

نزوله إلى الأرض تغير كل شيء، لهذا يفسر أن رغبتنا في الجنة إنما هي رغبة في الانفصال عن عالم الرموز الذي نعيشه. هذه العلاقة ستتضح لنا أكثر أثناء تحليل عالم الرموز الحاضر عبر مراي الشخصيات.

## 2. حضور العالم الرمزي عبر المرآة:

لشخصيات رواية «كائن لا تحتمل خفته» علاقة خاصة مع ذواتها وأجسادها التي تدخل فيح حوارات مباشرة ومستمرة مع المرآة، فاتحة بذلك أبواب المتخيل على مصراعيه حيث تسبح في مجموعة من التأملات والأسئلة التي تحاول من خلالها الإجابة على العديد من الاستفسارات والقضايا المقلقة. هكذا نجد أن تيريزا لها علاقة خاصة بالمرأة منذ الطفولة حيث كانت تنتصب أمامها خلسة ودون علم أمها كي تتأمل ملامحها محاولة قراءتها، إلا أن ما كان يجتذبها للمرأة ليس اعتدادها بنفسها بل دهشتها من اكتشافها لذاتها فيها، «كانت تنسى أنها أمام لوحة الضفة التي ترسو فيها أعمال الجسد، معتبرة أن روحها تنكشف عبر ملامح وجهها...».

لقد كانت تبريز تحاول دائما أن تتبين ملامح روحها التي ستكون بالتأكيد مختلفة عن ملامح جسدها الذي أعتبر علامة استفهام كبرى في حياة تيريزا في علاقتها بنفسها وبالآخرين، خاصة زوجها توماس الذي ساهم في تعميق الهوة بين زوجته وجسدها، فأصبحت تراه كائنا غريبا عنها لم يستطع أن يحقق لها حظ التميز والاحتفاظ بزوجها الذي كان لديه مفهومه الخاص عن علاقات الصداقة والزواج مما كان يضطرها «للوقوف جامدة ومفتونة أمام المرأة تنظر إلى جسدها وكأنه غريب عنها ومقرر لها هي دون غيرها. وهو ما ينفرها إذا لا يملك القدرة لأن القدرة لأن يصير الجسد الوحيد في حياة توماس».

لقد كانت المرأة هي قناة التساؤل ووسيلة المعرفة التي تتيح من خلال المسافة الرمزية بين الشخصية والصورة فسحة للإدراك غير المباشر، ومحاولة ربط علاقات منطقية بين الواقعي والخيالي.

وتنسحب العلاقة مع المرأة هذه، على العديد من شخصيات الرواية مثل سابينا الفنانة التشكيلية التي كانت تستعمل المرأة أحيانا لاكتشاف لوحات فنية جديدة من خلال جسدها الذي يغدو بؤرة مختلفة الزوايا، يغري بالمزيد من الكشف والابتكار ذلك أن «استعمال الانعكاسات المراوية يتيح تعددا على مستوى النموذج نفسه، لكن مع تغيير زاوية الروية» بل قد تصبح المرأة تماما كما كان يقع مع تيريزا، قناة لاسترجاع الذكريات والأحداث التي طواها النسيان، هكذانجد تيريزا تتذكر كيف كانت هي وتوماس «واقفين أمام المرأة... يشتشرفان النظر إلى صورتهما» وكأن الصورة المنعكسة على المرأة صورة جديدة لم يسبق لهما أن تعرفا عليها، أو كأنها

تحتوي رموزا ودلالات جديدة لا يمكن إداركها إلا من خلال المسافة الخيالية الت يتفصل بينهما وبين صورهما المنعكسة على المرأة. إنهما يعلمان جيدا أنها ليست إلا صورة انعكاسية، لكن من خلال اشتغال مخيلتهما بهدف إدراك هذه العلاقة، وموازاة مع حركة الذهاب والإياب بين الشخصية الحقيقية والصورة المنعكسة على المرأة يتم اكتشاف الذات أولا بشكل جديد، ثانيا اكتشاف تداعيات جديدة للماضي البعيد الذي يتم استحضاره من خلال حوار جدلي بين الذاكرة الحقيقية وذاكرة الصورة كل ذلك لتسليط الضوء على الوجود الحاضر والعلاقات القائمة بين الذوات المتفحصة في المرأة بين محيطها. قصد الحصول على تقييم جديد للواقع، هذا التقييم الذي ما كان ليتم دون العبور من خلال القناة الرمزية الخيالية المرآوية.

### 3. اشتغالات المتخيل من خلال الحلم:

يعتبر الحلم أخصب مجال لتفتق المتخيل الذي يتحرر من رقابة البيئة والمجتمع، والملاحظ أن ظاهرة الحلم تبدو حاضرة بشكل مكثف في الرواية كشكل من أشكال الانفلات من قيود البديهي والكائن، وقد أكد ميلان كونديرا في العديد من المناسبات مدى أهمية حضور هذا العنصر كعنصر بنائي مهم في نسيج الرواية الحديثة، وكأنسب تقنية لطرح أضخم القضايا وأعقدها، دون الانفصال عن ذاكرة الفرد وتقاليده وتاريخه البعيد يقول كونديرا: «أنا مثل (نوفاليس وكافكا) أود أن أدخل الحلم والمخيلة الخاصة بالحلم في الرواية، وطريقتي ليست خلطا بين الحلم والواقع لكنها مواجهة متعددة اللغات والمحكي الحلمي هو أحد خطوط التقاطع».

وهذا ما لاحظته من خلال هذه الرواية التي لا يبدو فيها الخلط بين الواقعي والحلمي بقدر ما يتم طرح الأفكار والقضايا المعيشة بشكل مواز للاستيهامات والأحلام، كما أنها قد تأتي مكملة لها، وفي هذا الصدد يتساءل كونديرا: «كيف يمكننا إدماج المخيلة المتحررة من الرقابة ضم الرواية التي تعتبر حسب القاعدة العامة امتحانا للوجود؟ كيف يمكن إدماج عناصر غير متجانسة؟ هذا يتطلب علما شبيها بعلم تحويل المناجم Une Alchimie.

وبالفعل نحس وكأن كونديرا قد وفق في عملياته الكيميائية، وحسب مفهومه الخاص للرواية فهي طرح لأسئلة حقيقية وجودية ينبغي الإجابة عنها، أن الأمر يتطلب الجدية أكثر من التيه والدوار، ومفهومه هذا لوظيفة الرواية جعل «المتخيل» ضمن المحكي الحلمي في خدمة الموضوع لا في انفصال عنه.

هكذا تدخل شخصيات الرواية في علاقات كثيرة مع الحلم الذي «كان يتكرر أحيانا على شكل حلقات أو مسلسل تلفزيوني» ولا يتوانى السارد في تحليل الحلم إما مباشر،

أو في فصل لاحق، هكذا يفسر الحلم الذي كان يتكرر لدى تيريزا المتمثل في مجموعة من الهررة التي تقفز على وجهها ناشبة مخالبها في جلدها يقول السارد: «... الهرة في اللغة التشكيلية كلمة عامية تعني فتاة جميلة، كانت تيريزا إذا تشعر أنها مهددة من النساء كل النساء «إن الحلم هنا يشتغل بعناصر ومكونات لا ستتنتج من الحكايات العجائبية والأسطورية والنكت والفلكلور فحسب وإنما أيضا وكما يؤكد فولفغانغ إيزر من «عمل الثقافة» أولا وقبل كل شيء هذه الثقافة التي تضفي طابع الخصوصية والتفرد على أحلام وخيالات الأفراد المنتمين إليها.

لهذا تسلسل أحلام تيريزا المستمدة من حياتها مع توماس وطبيعة علاقتهما ومن هواجسها وخوفها من فقدانه، فالحلم بهذا الشكل ليس مناقضا للواقع بقدر ما هو مكمل أو مفسر له وقد كانت تيريزا تستحوذ على أغلب الأحلام الواردة في الرواية التي تزيد على العشرة، وهي محاولة من السارد لعكس الصراع الداخلي الذي كانت تخوضه كل ليلة، قد ينقلب في العديد من المرات إلى أنين ونحيب أثناء النوم. وليس هذا الوضع إلا انعكاسا الذي كانت تخوضه كل ليلة، قد ينقلب في العديد من المرات إلى أنين ونحيب أثناء النوم. وليس هذا الوضع إلا انعكاسا للحالة النفسية المضطربة التي كانت تتخبط فيها تيريزا بسبب ماضيها التعيس مع أمها، وتعقد العلاقة بينها وبين جسدها وبين هذا الأخير وتوماس زوجها.

توماس الذي لم يفلت من نسيج المحكي الحلمي حيث تجسدت له أثناء نومه امرأة رأى فيها مبتغياته، إنها المرأة/الحلم التي لا تشبه أية امرأة من النساء اللواتي عرفهن «لقد كانت المرأة الشابة لحلمه هي «ما ليس منه بد لحبه» ومن خلال هذه المرأة الخيالية يطرح طوماس أسطورة «المأدبة الأفلاطونية» التي يستنج من خلال تحليلها أن المرأة/الحلم التي زارته في نومه إنما تنتمي إلى عالم الأسطورة الأفلاطونية، ويدخل هنا في مقارنات بين المرأة/الصدفة أي زوجته تيريزا والمرأة/الأسطوة المنشودة.

لقد جعل كونديرا من الحلم مكملا للأسطورة، كما جعل هذه الأخيرة رافدا له باستمرار، كما أنه لم يغفل أثناء تحليلاته المستمرة للأحلام في الرواية أن يتطرق لمفهوم جمالية الحلم يقول: «زد على ذلك أن هذه الأحلام إلى فصاحتها كانت جميلة، لقد أغفل فرويد هذا الجانب في نظريته عن الأحلام، فالحلم ليس فقط بلاغا (بلاغا مرموزا عند الاقتضاء) بل هو أيضا نشاط جمالي ولعبة للخيال «إنها لعبة تضفي جمالية خاصة على الواقع من خلال المرور عبر شبكة الرموز التي قد تكون كثيفة كما قد تكون شفافة وبسيطة تسمح بمرور الدلالات التي تكتسب قيمة استيتيقية خاصة، «فالحلم هو البرهان على أن التخيل وتصور ما ليس له وجود هو إحدى الحاجات

الأساسية للإنسان، وهنا يكمن أصل الخطر الخادع الكامن في الحلم».

إن خطر الحلم حسب السارد يكمن في الاسترجاع الذي يتلذذ من خلاله الحالم بأحداث الحلم، ومحاولات تفسيرها والبحث لها عن دلالات إما من الواقع أو الاستمداد من الأساطير للاستعانة بها على فك أو تحليل بعض الرموز المستعصية، فمن خلال علاقات أبطال الرواية بالأحلام تتحول بعض فقرات الرواية إلى تحليلات سيكولوجية ونظريات وتفسيرات تعطي أبعادا اكلينيكية لمجريات أحداث الرواية، كما تمنح الرواية غنى سرديا من خلال حضور الحلم كمساهم رئيس في الدفع بعجلة السرد نحو الأحداث الكثيرة التي تعج بها مخيلة الشخصيات الروائية الحالمة.

## 4. الذاكرة التخيلية:

تتمتع الشخصيات الروائية لميلان كونديرا بذاكرة تحليلية تحاول الربط بين الأحداث المعاصرة والأحداث القادمة من أعماق ذاكرة الطفولة، وهذا ما يتضح من خلال الاسترجاعات الكثيرة لذكريات طفولة تيريزا التي تتضح من خلالها علاقتها المبكرة بجسدها وروحها التي كانت دائما تسائلها عبر المرآة، كما شكلت ذكرياتها مع أمها حملا ثقيلا أثقل كاهلها وأثر على علاقاتها وحياتها المستقبلية مع زوجها توماس.

فمن المعروف أن التيمة التي خلق منها كونديرا شخصية تيريزا هي «الضعف» وهو أهم مكون لشخصيتها منذ طفولتها التعيسة التي عانت فيها من الاضطهاد والتهميش، لهذا كانت تحاول ن تتخلص من الضعف الذي رافقها منذ طفولتها، إلا أن علاقتها بزوجها كانت تعمق لديها هذا الإحساس، ذلك أن زوجها من خلال علاقاته الكثيرة مع النساء، وسلوكه معها كان يجعلها تحس باستمرار بضعفها ودونيتها أمامه، الشيء الذي كان يتحول لديها إلى رغبة محلة في أن يتحول إليه ضعفها، وقد تم لها ذلك من خلال مسخ شخصية توماس إلى أرنب بري من خلال أحلامها التي لا تتوقف «لقد كانت ترغب دائما في أن يصير عجوزا وفكرة مرة أخرى الأرنب الذي ألصقته إلى وجهها في غرفتها التي كانت فيها عندما كانت صغيرة».

كما أن علاقة شخصيات الرواية بالذاكرة لا تتوقف عند تيريزا، وإنمانجد السارد قد منح شخصية سابينا رمزا ينطق بسلسلة من التواريخ والإحالات الاجتماعية والسياسية، وهو رمز «القبعة»، قبعة جدها التي كانت ترافقها باستمرار، كنوع من عدم الرغبة في الانفصال عن الحنين إلى الماضي، وكنوع من الكبرياء حيث اختارت القبعة بدل الثروة والمال وهاجرت إلى الخارج حاملة معها قبعة جدها كرباط عاطفي، لقد صارت القبعة «لازمة موسيقية في المقطوعة التي هي حياة سابينا، كانت هذه اللازمة

تتكرر دائما وأبدا وتحمل في كل مرة معنى جديدا، وكانت هذه المعاني تمر كلها عبر القبعة الرجالية، كما يمر الماء في مجرى النهر «وهذا المرور والتجول المستمر هو الذي يكسب القبعة رموزا وإيحاءات جديدة كل مرة. إن القبعة هنا تشبه نهر هيرقليط: «إننا لا نستحم مرتين في النهر نفسه».

بل الأكثر من هذا التأكيد على الذاكرة التخييلية القوية هو حديث السارد عما أسماه بـ «الذاكرةالشعرية» عند الإنسان ويعرفها بأنها «تسجل كل الأشياء التي سحرتنا أو التي جعلتنا ننفعل أمامها، وكل ما يعطي لحياتنا جمالها». مفهوم الجمال ينحصر عند هذه المنطقة من الدماغ التي تحتفظ بكل ممتع وجميل، والعمل الصادق يقاس بمدى قدرته على اقتحام هذه المنطقة واحتلالها دون أن يترك المجال لأي حدث آخر بالتشويش عليه في هذه المنطقة. إن مفهوم الجمال يشتغل من خلال الذاكرة وتداعياتها واسترجاعاتها، وجمالية الذكرى أو الحدث تقاس بمدى احتفاظ «ذاكراتنا الشعرية» به ومدى قدرتها على احتواء الحدث وجعله في خدمة مفهومنا للحياة.

هكذا تقوم الذاكرة التخييلية بدور فعال في السرد وسير أحداث رواية «كائن لا تحتمل خفته» من خلال ذكريات الشخصيات وتذكراتها وتداعيات أفكارها بكل ما تحمله من رموز ودلالات أغنت النسيج السردي التخييلي للرواية ككل.

## 5ـ المتخيل التاريخي:

يشتغل المتخيل التاريخي في رواية «كائن لا تحتمل خفته» بشكل مكثف، حيث يؤطر أغلب أحداث الرواية، ويسير مع مجريات أحداثها لدرجة أن المتلقي قد يتساءل: هل هو أمام رواية تاريخية؟، وحين سئل كونديرا عن حضور المتخيل التاريخي في رواياته أكد أنه يدرج في الرواية ما يهمله المؤرخ وبما أن مفهوم الرواية لدى كونديرا غالبا ما يحمل إرثا فلسفيا يحث باستمرار على البحث عن حقيقة وجودية، فإنه يجعل من التاريخ سندا مركزيا للكشف عن العديد من الحقائق «فإذا كان الروائي يعتبر وضعا تاريخيا ما كإمكانية كاشفة وموجودة للعالم الإنساني فعليه أن يصفها كما هي... ومع ذلك فالروائي ليس مؤرخا ولا نبيا، إن ه مكتشف الوجود».

إن الروائي يستعمل التاريخ كوسيل مساعدة على البحث عن الحقائق، إنه مادة مثل المواد الأخرى كالذاكرة والحلم وتقنية المرايا.. وسيلة لابد منها لتفجير المتخيل من عمق الواقع التاريخي. وما نفاجأ به في رواية «كائن لا تحتمل خفته» هو دقة التواريخ والأحداث التي هي بالفعل تواريخ وأحداث حقيقية استعملت ما يضفي المشروعية على الحدث التخييلي، سواء كان تخييلا لغويا أو سرديا أو تركيبيا، وعن علاقته بالتاريخ وقوة حضوره في رواياته، يقول

كونديرا: «إن سلوكي إزاء التاريخ هو سلوك المخرج المسرحي الذي يتدبر أمر مشهد تجريدي بعدد من الأشياء لا غنى عنها للحدث ولا أحتفظ من الظروف التاريخية إلا بتلك التي تخلق لشخصياتي وصفا وجوديا كاشفا»..

وهذا ما لاحظته بالفعل من خلال هذه الرواية المقترحة، فكونديرا يحاول دائما أن يبرز من خلال الحدث التاريخي وضعا سياسيا أو اقتصاديا أو اجتماعيا لإحدى شخصياته، على اعتبار أنه - أي الحدث - هو الصانع الأول لحياة الشخصية وظروفها المحيطة هكذا ومن خلال وضع توماس الطبيب الجراح التشيكي الذي تحول بفعل الإفصاح عن فكرة الثوري، إبان الحرب من طبيب إلى مجرد ماسح للزجاج، نستطيع أن نستنشف مصير المثقف في تشيكو سلوفاكيا واندحار قيمته أثناء الحرب التي قد تصل أحيانا إلى النفي أو الهجرة كما حدث مع توماس، البطل الرئيس للرواية، الذي انتقل من العيش في براغ إلى قرية ريفية صغيرة هادئة، الوضع الذي يعتبر بشكل من الإشكال نفيا وتهميشا للطاقات المثقفة هذا الهروب وإن أنزل توماس إلى درك السلم الاجتماعي حيث أصبح سائق شاحنة، إلا أنه جعله يحس بنوع من الطمأنينة والراحة، لقد أصبح يرى وضعه شبيها بوضع آدم في الجنة، وانفصاله التام عن العالم الرمزي/الإنساني الذي يؤدي أحيانا بالإنسان إلى الهلاك والذي يشبه إلى حد ما وضع «نرسيس» وهلاكه بسبب تعرفه على صورته المنعكسة فوق سطح الماء وعشقه لها لدرجة الفناء فهروب توماس بفعل الاضطهاد من براغ إلى الريف هو هروب من شبكة الرموز التي تحيط الإنسان وتحاصره أحيانا، فتغدو حياته خلية مغلقة ومقيدة بفعل المرايا المنتصبة في كل مكان، مما قد يجعله يصاب بالدوار الذي قد يكون أحيانا فعلا مؤديا للسقوط والاندحار.

هذه الأطروحات التي يحاول السارد أن يوضحها من خلال الأحداث التي تتعرض لها الشخصيات الروائية تمر كلها عبر التيمة الكبرى المؤسسة للخليفة الفلسفية والتخييلية للرواية، وهي أسطورة «العود الأبدي» L'eternel retour ذلك أن يقدر بها أن تتكرر مرة ثانية» فالأخطاء البسيطة للبشرية قد تكون سببا في اندلاع حروب ومآس من الممكن تفاديها لو أتيح للبشر أن يكرروا التجربة، أي أن يعيشوا حياة ثانية لتفادي أخطائهم السابقة، لكن القانون الإنساني على خلاف القانون الطبيعي، لا يتيح أبدا هذه الإمكانية، وتظل اطروحة نيتشة مجرد يوتوبيا سلبية غير قابلة للتطبيق، فلا مفر من الخطأ ولا مفر من مآسي التاريخ التي تغير حضارات بأكملها «فمرة واحدة ليست في الحسبان ومرة واحدة هي أبدا» كما كان يردد السارد في كل تحليلاته الفلسفية والنقدية عبر مسار أحداث الرواية.

### تمظهرات المتخيل «المتخيل» ضمن حبكة وبناء رواية كائن لا تحتمل خفته:

على إثر فقدان الحكاية لموقعها الاستراتيجي القديم ضمن الرواية الكلاسيكية أصبحت تخضع للتنافر والتباعد، فأصبح المحكي الشعري الذي يؤطر الرواية الحديثة يتقارب مع المحكي الاسطوري في عدائه للوغوس المعتمد على انسجام عناصره متوسلا في ذلك طرائق الحلم والترميز والأسطرة والتخييل، فأصبح المنطق الوحيد المعتمدة هو منطق الحكاية.

هكذا نجد ميلان كونديرا يحل العقدة منذ البداية، ويعلن موت البطل «توماس» إن ما يهم عند كونديرا ليس الحكاية وتريبها وإنما التحليلات التي يحاول من خلالها أبطال الرواية الكشف عن المشكل الوجودي الذي يهدد الكائن البشري مشكل «الأنا»

فهو يعلن في رواية «كائن لا تحتمل خفته» لا منطقية الكون الذي نعيش فيه كوكب «انعدام الخبرة»، يولد الإنسان في قالب جسدي لم يختره يخضع لقوانينه وإلزاماته، يعيش حياته بكل أخطائها وهفواتها، ويموت دون أن تتاح له فرصة العودة مرة أخرى لتصحيح أخطائه والعي بشكل أفضل.

بذلك يجد الإنسان نفسه قد خضع لقانون عيني لا يقوم على منطق مقبول، وما دام ميلان كونديرا يحس بعمق كبير عبثية الكون كان من الطبيعي أن بنعك ذلك على بناء حبكة روايته التي تفتح آفاق المتخيل الفلسفي أمام المتلقي قصد المشراكة في إيجاد بعض الحلول للأسئلة الوجودية التي تؤرق أبطال الرواية: مسألة «العود الأبدي» علاقة الروح والجسد والجمال في الكون ومشكل «الكيتش» KITCH وكل التيمات المؤطرة للرواية.

أما من حيث البناء فقد حظيت رواية «كائن لا تحتمل خفته» بتشكيلات فنية رائعة حققت ارتياحا كبيرا عن البناء الكلاسيكي، وهي بناءات خاضعة في مجملها للرؤية التخييلية الخاصة «بميلان كونديرا» حيث كانت الفصول مرقمة يتفاوت عدد الأرقام حسب النفس الخاص بكل فصل. وقد أعلن كونديرا في كل مناسبة أن السبب في هذا التشكيل تأثره بالموسيقى يقول: «وهنا اسمحوا لي أن أقارن الرواية بالموسيقى، فكل جزء هو حركة فللفصول مقاسات، هذه المقاسات إما قصيرة وإما طويلة، الشيء الذي يطرح مسألة الإيقاع، كل جزء من روايتي يمكن أن يحمل تعاليم موسيقية».

وعن سر ارتباطه بالرقم «7» في تقسيم رواياته يقول كونديرا: «إنه ليس ارتباطا عجيبا برقم سحري ولا حسابك عقلية، لكنه عملية عميقة لا شعورية، غير مفهومة لنموذج أصلي مثالي Archetype تكرار لشكل لا استطيع تجاوزه أو الهروب منه.. إن تقسيم الرواية إلى أقسام أو أجزاء، والأجزاء والفصول إلى فقرات اراها بوضوح كبير: كل فصل من الفصول السبعة هو وحدة تامة كل وحدة

تنفرد بنظامها السردي الخاص ولك فصل له رؤيته الخاصة (إنه محكي من وجهة نظر المعادل الخيالي Tego imaginaire.

بهذا يمكننا القول: عن الروائي إنه يحاول أن يطرح على لسان مماثليه الخياليين كل الرؤى والأطروحات الفلسفية والوجودية والخيالية التي تؤرقه، وبالتالي يمكن اعتبار كل جزء منفرد بأطروحة خاصة وتيمة يمكن مناقشتها في معزل عن التيمة السابقة، كما تتضمن رواية «كائن لا تحتمل خفته» معجما صغيرا للكلمات غير المفهوة، معجم بإمكانه أن يربك المتلقي وأن يطرح أمام أفق انتظاره عدة استفهامات تبدأ بالتلاشي حين يعلم أن هذا المعجم هو نقطة الخلاف بين كل من سابينا وفرانز، أي أن له وظيفة ليست شكلية فحسب وإنما وظيفة إبداعية.

## المتخيل اللغوي في رواية كائن لا تحتمل خفته

في إطار السياق الحداثي الذي اختاره ميلان كونديرا لروايته حاول أن يصنع لذة المتخيل الحكائي والفلسفي بواسطة تقريب الكتابة والنظرية الفلسفية من التخييل عبر اللغة التي تخللتها منافرات دلالية امتزجت بخطابات ولغات خاصة تدخل في إطار البوليفونية وتعدد الملفوظات.

هكذا تم إدماج اللغة الإنجليزية في رواية «كائن لا تحتمل خفته» (ص 233) واللغة الفرنسية (ص 233) ولغة الخمير (ص 235) واللغة الألمانية (ص 59) وغير ذلك من الأساليب واللغات التي تنطق بكل ما يحمله الكائن البشري من كثافة وتنوع.

وقد استمد كونديرا تقنية البوليفونية من علم الموسيقى، كما أخذ من كبار البوليفونيين مبدأ توازي الأصوات، فلا صوت يسيطر على الآخر ولا صوت يدمج بشكل اعتباطي لا وظيفي، والملاحظ أن الفصل السادس هو الذي يضم أغلب المقاطع البوليفونية سواء من حيث اللغة أو الفكر والموقف من ذلك مثلا: «قصة ابن ستالين والتأمل التيولوجي والحدث السياسي في آسيا وموت فرانز في بنكوك BAN-KOK ودفن طوماس في Boheme كل هذا مرتبط بالتساؤل المستمر ما هو الكيتش؟ هذا المقطع البوليفوني هو مفتاح البناء الروائي، وكل أسرار التوازن المعماريُ يوجد في هذا الفصل».

إن الاعتماد علي شعرية الخطاب اللغوي وشعرية التحليلات الفلسفية بأطروحاتها الغيبية، أضفى على المحكي الروائي هارومونية خاصة أكسب الواقع المتخيل شرعية الوجود وإمكانية النقاش، كما عمل كونديرا على إمداد نصة اللغوي بالصور الحلمية واسترجاعاتها، وتداخل هذه الصور بين المحكيات في الرواية أحال مباشرة على عمومية المعنى والمحتوى اللاشعوري والأسطوري الذي أغنى النسيج الروائي بصفة عامة.



# الفيتوري يستجلي بنية التشاكل في «معزوفة لدرويش متجول»..

بقلم: آدم يوسف (الكويت)

## توطئة:

يقسم الشاعر محمد الفيتوري قصيدته (معزوفة لدرويش متجول) إلى ثلاثة أقسام، وهذا التقسيم الذي يتجلى بوضوح في فضاء النص «بياض الصفحة وأسطر الكتابة» من خلال وضع علامات فارقة على شكل «***» بين مقطع وآخر لم يجيء عفو الخاطر وإنما هو ينبئ عن مقصدية فكرية تتجاوز السطح المرئي وتتغلغل في البنية العميقة للنص، ولقد تناولت دارسات عدة هذه القصيدة ذائعة الصيت إلا أن مقاربات النقاد تمحورت حول الجانب الصوفي باعتبار أن القصيدة ومعها الديوان الذي يحمل الاسم نفسه دلال على مرحلة من مراحل الشاعر الإبداعية والفكرية.

وبالنظر إلى القصيدة وإعادة القراءة نجد أن هذا التقسيم الثلاثي يمنحنا فرصة لقراءة النص قراءة تشاكلية واستكناه معالم البنية العميقة من خلال تداخلات التضاد والتآم وتشاكل اللفظ مع اللفظ وعلاقته بالمعنى والأقسام الثلاثة على النحو الآتي:

### أولاً: تشاكل الاندثار (الزوال والوجود المجهول):

يستفتح الشاعر قصيدته بفعل الشحوب مسنداً إلى الروح التي هي أساس الوجود:

**«شحبت روحي صارت شفقاً**
**شعت غيماً وسنا**
**كالدرويش المتعلق في قدمي مولاه أنا»**

إذاً فالروح.. شاحبة وهذا الشحوب ينمو ويكبر حتى يصبح شفقاً، والشفق على الرغم من حمرته وتوهجه دلالة سيميائية تحمل وراءها زوال كائن أعظم وهو الشمس، فالوحدة الأولى من القصيدة تتمركز حول الشحوب / الاندثار وهذا الاندثار ينمو ويكبر حتى تصبح الذات الشاعرة كشيء باهت لا قيمة له، شيء مجهول،

صغير، تافه، متعلق في قدمي كائن أعظم هو المولى الجبار.

### الإنسان النكرة:

وبعد أن ينتهي الشاعر من تأكيد دلال الزوال والاندثار في الوحدات الأولى من القصيدة ينتقل إلى الحديث بصيغة النكرة:

**«فأنا جسد.. حجر**
**شيء عبر الشارع**
**جزر غرقى في قاع البحر»**

فهذه المفردات جسد.. حجر.. شيء.. جزر.. حريق جميعها تحيل إلى الشاعر الذي يأتي في موقع المبتدأ بضمير ظاهر، واللافت أنها جميعاً جاءت في صورة التنكير الذي هو دلالة أخرى على المجهول، وبعد أن يصف الشاعر نفسه بهذه الكلمات المجهولة يضيف أوصافاً أخرى ويقول واصفاً نفسه:

**«قنديل زيتي مبهوت»**

فالشيء المبهوت دلالة أخرى على الزوال الذي لا يبعد كثيراً عن الحقل الدلالي لمفردات أخرى مثل المجهول الضياع والتنكير إلخ.

يختتم الشاعر هذا المقطع بفعل الموت الذي هو قمة الزوال والمجهول:

**«أتألق حيناً ثم أرنق ثم أموت»**

ويتضح من هذا أن المقطع الأول من القصيدة يحوم معجمه الدلالي حول بنية تشاكلية تتحدث عن الاندثار والزوال والمجهول.

### ثانياً: تشاكل التكوين (إعلان الولادة)

وبعد أن يغرق الشاعر في المقطع الأول في معجم دلالي يحوم حول الاندثار والفناء والمجهول ينتقل إلى الحديث بصيغة المعرف وإعلان الولادة:

**«ويحي وأنا أتلعثم نحوك يا مولاي»**

يشدنا في هذه الوحدة الشعرية أن الشاعر بدأ الحديث بصيغة المعرفة حينما وجد أن الأمر يتلعق بالمولى الموجود ويتضح هذا من خلال الضمائر في «نحوك - مولاي» ولقد اكتسب الشاعر نفسه هذه المعرفة وتكونت ذاته من خلال تعلقه بالمولى/ الإله/ المعرفة يقول:

**«يدك الممدودة أم يدي الممدودة**
**صوتك أم صوتي**
**تبكيني أم أبكيك»**

فالشاعر يعرف نفسه بالإضافة إلى الضمير (يدي/ صوتي/ تبكيني) وهذا التعريف ناتج عن قربه من مولاه وينم عن بداية التكوين والوجود، وجود الإله وتكوين الشاعر.

### ثالثاً: الإغراق في الفناء (قمة الوجود)

وبعد أن يكتسب الشاعر وجوده في المقطع السابق من خلال إعلان ولادة المولى الأكبر نجده ينتقل في

المقطع الثالث إلى الإغراق في الفناء والزوال في حضرة المولى يقول:

**«في حضرة من أهوى**
**عبثت بي الأشواق**
**حدقت بلا وجه**
**رقصت بلا ساق»**

فالشاعر فاقد للوجه الذي منح الإنسان وجوده من خلال قسمات تميز شخصيته وترسخ حضوره، والشاعر فاقد لقدمه وساقه التي هي دلالة أخرى على الحياة من خلال الاستقامة والحركة. وبعد أن يعترف بفقدانه لمؤهلات الوجود والحركة يقول:

**«عشقي يفني عشقي**
**وفنائي استغراق»**

فهذا العشق المتمثل في محراب الصوفية يمنح الشاعر أعلى درجات النفي والزوال الذي هو قمة الوجود من خلال توحد الذات الشاعرة مع ذات الإله الأعظم، فإغراق الشاعر واستغراقه في الفناء هو بوجه آخر قمة الوجود.

نستطيع أن نستكشف مما سبق أن بنية التشاكل في القصيدة تقوم على ثلاثة محاور أساسية:

**تشاكل الاندثار ـــ تشاكل التكوين**
**الوجود المجهود ـــ إعلان الولادة**
**الإغراق في الفناء ـــ قمة الوجود**

وواضح أن التضاد في المعنى الذي يظهر من خلال البنية العميقة للنص هو الذي يؤسس لبنية تشاكلية لا تظهر من أول وهلة إلا بإعادة القراءة.

## تشاكل البنية اللفظية:

إضافة إلى هذا التشاكل في المعنى نجد أن هناك تشاكلاً آخر يرتكز في البنية اللفظية للقصيدة وبنية التركيب النحو:

**«أتمرغ في شجني**
**أتوهج في بدني»**

تقوم الوحدتان السابقتان على بناء لفظي متشاكل وبنية نحوية متوازية فالحديث في الوحدة الأولى عبارة عن:

**فعل مضارع + حرف جر + مجرور مضاف لياء المتكلم.**

وهي ذاتها البنية التي تتأسس عليها الوحدة الثانية، وواضح ما لمثل هذا التشكيل المتوائم من أثر جمالي على القصيدة ويقول أيضا:

**«حدقت بلا وجه**
**رقصت بلا ساق»**

وبتفكيك بنية الوحدتين نجدهما على النحو الآتي:

فعل + فاعل + اسم مجرور

ومثل هذه التراكيب في القصيدة كثيرة، ولو توقفنا عند مقاطع مثل:

**«صوتك أم صوتي»**
**«يدك أم يدي»**
**«عشقي يفني عشقي»**

ندرك أن اللفظ التوائم والمتشاكل من خلال البناء الصوتي بين أحرف الكلمات يخلق أثراً فنياً وجمالياً في القصيدة.

## معزوفة لدرويش متجول

شحُبت روحي، صارت شفقاً
شعَّت غيماً وسنا
كالدرويش المتعلِّق في قدمي مولاه أنا
أتمرَّغ في شجني
أتوهجُ في بدني
غيري أعمى، مهما أصغى، لن يُبصرني
فأنا جسدٌ.. حجر
شيءٌ عبر الشارع
جزرٌ غرقى في قاع البحر..
حريقٌ في الزمن الضائعْ
قنديلٌ زيتيّ مبهوتْ
في أقصى بيت، في بيروتْ
أتألق حيناً. ثم أرنِّقُ ثم أموت

* * *

ويحي.. وأنا أتلعثم نحوك يا مولايَ
أُجسِّدُ أحزاني..
أتجرَّدُ فيكْ
هل أنت أنا؟
يدك الممدودة أم يدي الممدودة؟
صوتك أم صوتي؟
تبكيني أم أبكيك؟

* * *

في حضرةِ من أهوى
عبثت بيَ الأشواق
حدَّقتُ بلا وجه
ورقصتُ بلا ساقٍ
وزحمتُ براياتي
وطبولي الآفاق
عشقي يُفني عشقي
وفنائي استغراقْ
مملوكُكَ.. لكنِّي
سلطان العشاق!



- **سلطة الرقيب**

عبدالكريم جمعاوي

- **الخليفي ونسيجه البارع في «عزيزة»**

سليمان داود الحزامي

# سلطة الرقيب

# التشويش الأكبر على التواصل الروائي العربي

**بقلم: عبد الكريم جمعاوي**
**(المغرب)**

## I. تأطير:

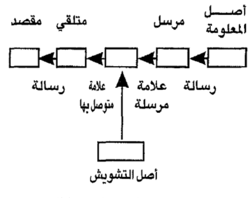
ثمة عراقيل في التعبير الشخصي يمكن حصرها في ثلاثة أنسقة:

1 - عراقيل فيزيولوجية، مثل الصم والبكم والتأتأة.

2 - عراقيل نفسية، مثل الخجل والاضطرابات الذهنية العميقة.

3 - عراقيل لغوية، مثل النقص في التعليم والفقر في المفردات والتركيب غير السليم. وبينما يصعب التغلب على العراقيل الفيزيولوجية والنفسية المرضية، لكونها من دائرة اختصاص المجال الطبي، ويتم التغلب على العراقيل النفسية في مناخ منسجم وتبادل للمعلومات ضمن مجموعة معينة، يبقى تحديد العراقيل اللغوية متعلقاً بالعناصر - السوسيو - ثقافية ولا يتم التقليل من أهميته إلا ضمن الممارسة والاكتساب الممنهج للغة.

ولأجل تثبيت الأفكار المتعلقة بهذا المجال اقترح C.Shannon خطاطة للنسق العام للتواصل كان عنصر التشويض واضحاً فيها؛ وهي سلسلة من العناصر مكونة من: أصل المعلومة الذي ينتج رسالة، والمرسل الذي يحول الرسالة إلى علامات، والقناة التي هي الوسط الذي يستعمل لنقل العلامات، والمتلقي الذي يعمل على إعادة بناء الرسالة انطلاقاً من العلامات، والمقصد أي الشخص أو الشيء الذي بعثت لأجله الرسالة. إلا أنه يمكن للعلامات، خلال عملية النقل، أن تختل - تعرقل بفعل التشويش. ولنأخذ الترسيمة التي اعتمدها C. shannon لهذا الموضوع، وهي كالتالي:




وبتحديد مجال دراستنا الذي هو الأدب، والرواية العربية منه بالخصوص، سرعان ما تلوح في الأفق عراقيل عدة تعمل على اعتراض العملية التواصلية فيه. فعادة ما تكون

العراقيل في هذا المجال ذات طابع تقني وتحصل خصوصاً في قناة التواصل. ففي المسرح مثلاً قد تصعب على المشاهدين متابعة العرض المسرحي كأن يوجد طنين في القاعة، أو أشغال في الجوار تثير ضجيجاً. وقد تعاق عملية القراءة بسبب كثرة الأخطاء المطبعية وتكرار الكلمات أو السطور أو حذفها.. إلخ. هذا بالإضافة إلى سوء توزيع الكتاب وتسويقه فيمنع المؤلف على إثره من الوصول إلى القراء. وثمة عراقيل أخرى تقف أمام التواصل ذي الطابع الأدبي، وذلك مثل انعدام المعرفة الشاملة بالسنن، فلكي يكون التواصل جيداً بين المؤلف والقارئ فإن ذلك يفرض عليهما امتلاك نظام واحد للعلامات؛ أي اشتراكهما في الكفاية اللغوية، والسنن الجمالي والثقافي. وعموماً يمكن للقارئ أن يتوصل إلى معرفة كل سنن على حدة وإن على درجات.

إن الواقع، إذن، شديد الابتذال لتعدد الوسائط ـ العقبات التي لا بد من أن نمر فيها لكي نقرأ نص كتاب. ومع ذلك تبقى عقبة ـ عرقلة الرقابة أخطر العقبات ـ العراقيل لما تمارسه من تشويش، بل سلطة.

فما الرقابة إذن؟ وكيف ولماذا تعمل على تشويش العملية التواصلية الأدبية والروائية العربية بالحصر؟ وكيف أثرت سلباً على العملية التواصلية بجميع أبعادها الآلية والوظيفية، وما هي ردود أفعال المعنيين: المرسلون (المؤلفون) كما تم البوح بها ضمن أعمالهم؟ لقد جعلنا من محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة أرضية وضوابط منهجية لدراستنا.

## II ـ في معنى الرقابة:

تعتبر الرقابة La Censure المشتقة من الفعل اللاتيني Censere (قوم وقدر القيمة)، في أوسع معانيها: «فعلاً من أفعال السلطة يحكم على إنتاج العقول (الكتابات، الأغاني، الفنون التشكيلية... إلخ) تمهيداً إلى مراقبتها، ويعتمد معايير دينية أو أخلاقية أو فلسفية أو سياسية أو جمالية.. إلخ، تبعاً للحالات والأزمان».

ومن الناحية التاريخية لم تلجأ الحضارات القديمة التقليدية إلى الرقابة إلا نادراً. وهنا نستحضر محاكمة سقراط (399ـ470 ق. م) وهي تشبه الملاحقة بجنحة رأي؛ وكذا القرار الذي اتخذته سلطة أثينا (411 ق. م) بحرق مؤلفات برثاغوروس. إلا أن الأمثلة قليلة لكون جل السلطات السياسية في العصور القديمة كانت تتقبل التعدد الديني والفلسفي ما دام لا يضر بولاء المواطنين لها.

ويعود الشكل الذي اصطبغت به الرقابة حتى القرن العشرين في العالم الغربي إلى انتشار المسيحية، إذ استند الحكام في أوروبا إلى المسيحية، وبدأت الكنيسة معهم تقوم بدور أساسي في الرقابة على الكتابات «فعمدت إلى القراءة الانتقائية لنصوص الفكر والأدب القديمة، فحذفت بعض المؤلفين، وأبقت على آخرين اعتبرت أنهم مثلوا

مسبقاً بعض مظاهر المسيحية، كأفلاطون وفرجيل. وسهرت أيضاً على مطابقة الكتابات الجديدة للأحكام العقائدية التي تطلبها»، بل وأنشأت على إثرها محاكم تفتيشية تحارب البدع أصدرت من خلالها قرارات قاسية، كالغرامات ومصادرة الأملاك والأحكام بالسجن وبالإعدام.

لكن مع انتشار الأفكار الليبرالية ولجوء المؤلفين المعرضة نصوصهم للرفض إلى ناشرين أجانب، كل ذلك أصاب الرقابة بالضعف. وبعد ذلك تم وضع حد للرقابة المسبقة وحل محلها ما يعرف بالرقابة الليبرالية، ولعله هو النظام المعمول به إلى اليوم؛ إذ أصبحت حرية الرأي والنشر منصوصاً عليها في إعلانات ومواثيق حقوق الإنسان وفي الدساتير. وأضحى جديد أمر الرقابة هو الاستناد إلى القانون بدل الرقابة المسبقة التي تجري على المخطوطات المعمول بها في ظل النظام القديم.

بالإضافة إلى ما سبق يجب أن لا ننسى جانب الرقابة الذاتية المنبثقة عن مؤسسة الكتابة، والتي تنقسم إلى قسمين: منها الرقابة المنظمة وتمارس على مستوى توجيهات النص (تبعد ما لا يجب أن يكون). ومنها الرقابة الكتابية التي تتم على مستوى حالات النص (تقصي ما لا يجب أن يكون بتاتاً). وكل حالة جديدة تفرض رقابة على الحالات السابقة، وهو ما ينطبق على الكاتب في الوطن العربي الذي يعيش في ظل رقابة داخلية جعلت الرقيب الداخلي ينمو فيه ويعيد انطلاقته.

لنعد إلى الرقابة بمفهومها الغيري، ونعمل على الكشف عن تمثلاتها ضمن عينة من المتن الروائي العربي وفق ما تبوح به.

## III ـ البوح بسلبية الرقابة:

تشكل الرقابة معاناة تعمل على خنق آراء مؤلف الرواية وتجعله حبيساً لميثاق تم عقده من طرف الرقيب، يعد الخروج عنه جريمة قد تكون عواقبها المصادرة أو السجن. وهذا من شأنه أن يؤثر سلباً على عملية الإبداع التي تحتاج لا محالة إلى الحرية والانفلات من طابوات ـ محرمات السلطة. يقول آلن روجر: «تحد من حرية كتاب القصة في العالم العربي في كتابة نصوصهم الإبداعية ونشرها عوامل عديدة مختلفة في درجاتها، وسبل عدة يعتبر النفي والسجن والرقابة مجرد سمات مكشوفة وواضحة لها. ففي المجتمعات التي تدرك قوة الكلمة، وتعمد بالتالي إلى مراقبتها، تصبح كتابة الرواية عبارة عن عمل يتطلب المهارة والشجاعة». ومن ثم يصبح على كل عمل أدبي يرى فيه صاحبه أنه صالح للنشر اعتماد طريقة ما للوصول إلى ذلك حتى لا يكون مبرراً للكسل أو التقصير من الجهد.

وتظهر الإشارة إلى ضروب الرقابة المفروضة على الكتابة واضحة في العملية التواصلية التي تقوم بها الرواية، فلما يتم التعاطي للكتابة كمحرض على المؤسسة السياسية، فإن هذه الأخيرة تبتكر النظم الاستبدادية لنفسها كمنهج

ثقافي تخفي من خلاله ضغطها واضطرابها وتعمل على فرض قوتها وإجبار الكتاب على الخضوع لإرادتها. وتعد رواية «يحدث في مصر الآن» ليوسف القعيد أنموذجاً واضحاً لذلك، فقد جاءت كرد فعل تحريضي على زيارة الرئيس الأمريكي نيكسون لمصر سنة 1974. وقدأشارت الرواية إلى هذا النوع من الرقابة من خلال ما جاء فيها: «ما تنساش أن فيه ولد من البلد بيكتب روايات ويشتغل في الصحافة اسمه... أكمل رئيس القرية... الكتابة عن وفاة الدبيش حاتجر زيارة نيكسون بشكل يغضب الكبار اللي في مصر». فالمصادرة والرقابة واضحتان ومستفزتان للكتاب. وثمة أكثر من إشارة إلى هذا النوع من الرقابة نابعة من كلام المؤلفين أنفسهم وتظهر مدى وعيهم وإدراكهم لأبعادها، يقول سارد رواية: «النجوم تحاكم القمر»: «أنتم تصادرون حق هذا العالم في أن يقول ما يريد، خشية إثارة الفضائح، مع علمكم بأن هذا العالم هو الفضيحة نفسها».

ويتجسد البعد السلبي للرقابة، كما هو واضح في الكتابة الروائية، فيما ينجم عن ذلك من إضعاف لعملية الكتابة وتأثير سلبي على الأدب والإنسانية ككل، والعمل على إبعاد الكتابة عما من شأنه أن يمس «المناطق المحرمة» لدى الرقيب. نقرأ في الرواية أعلاه: «فأصدروا قراراً بإخراج الشرطة من رؤوس الكتاب»، وهذا ما لا تجرؤون عليه، فإذا ملكتكم الجرأة وأصدرتم من هذا القرار، فإنه لا ينفذ، لأن الشرطي الذي تسلل إلى رؤوس الجميع، هو حالة نفسية اسمها مراقبة الذات، وعدم الاقتراب من «المناطق المحرمة»، وهو مقتل الأب، بل مقتل إنسانية الإنسان، يكمن هنا في هذا الخوف الذي وجد المناخ الملائم للتفشي فتفشى، وشمل الجميع في الوطن العربي كله، أو معظمه، واسمه معروف: القمع، ترهيباً وترغيباً القمع العلني أو السري، لا فرق» وبذلك يظل الحديث عن الأمور السياسية عرضة للمعاناة من ويلات الرقابة والوقوع في فخ الخطر بشتى أنواعه.

### IV- التمرد على الرقابة:

وبناء على ما سبق يقر أكثر من روائي بالأثر السلبي لعامل الرقابة الذي أودى به نحو السقوط والنهاية، يستوي في ذلك الأديب والسياسي السجين. يقول سارد إحدى الروايات، موجهاً الخطاب إلى إحدى الشخصيات: «لا تستغربي إذا قلت لك، إن أهم خاصة دافع لسقوطي، لنهايتي، كما يبدو لجميع الناس، ولي أنا بالذات، أنا أسافر إلى الخارج، خاصة إلى جنيف، وأنا أقول كلمات للناس كلمات لا تهدف إلى التأثير العاطفي، وإنما إلى فعل شيء غير محدد... الكلمة ليست السلاح، ضمائر الناس، عقولهم، واجبهم، السلاح الحقيقي... لست متأكداً مما يجب أن أفعله، سأدرس الأمر كثيراً قبل أن أفعل أي شيء، لكن أتصور السكوت الآن جريمة كبرى، جريمة يدفع ثمنها الناس المنفيون على

شاطئ المتوسط الشرطي، بتقديري جميع الناس، ولكن أكثرهم السجناء السياسيون». هنا يجد المؤلف نفسه، وهو حامل الأفكار، في حيرة من أمره، إذ يرى أن الرضوخ أو السكوت جريمة في حق أفراد مجتمعه. نقرأ قول السارد: «ماذا بعد يا أنيسة؟ الأفكار أكثر من أن تحصى، الأحاسيس في قلبي تولد العذاب واللوعة، وأي انتظار، أي سكوت، بشكل أو آخر، مع الجلادين، صفعات توجه لجميع البشر خاصة السجناء». وهذا يدل على أن الكاتب والمثقف، رمز طليعته، يجبر على الاغتراب في أخصب انتماء وأعمقه. وأمام تعدد أشكال هذا الاغتراب وتنوعها عملت رجاء النقاش على ضبطها فحصرتها في «السجون والتعذيب. في الملاحقة البوليسية، والحصار الخانق في المنافي والأقبية والصحاري. في الموت - الاستشهاد، في الموت الفعلي نيابة عن الآخرين. في الهجرة خارج وإلى داخل النفس، في آلاف الأقنعة من الأسماء المستعارة والمخابئ، وفي العزلة الإجبارية عن المنبع، عن الجماهير العريضة». وحتى إذا حاول أي مؤلف الوصول إلى الناس، فإن كتابه - روايته يخضع لسلسلة من عمليات الرقابة، الأمر الذي يرغمه على أن يقدم تنازلات بألم ومرارة.

وأمام تلك المعطيات جميعها تطلع علينا دعوات عدة من لدن كتاب الرواية غرضها التصدي لكل ما من شأنه أن يعرقل - يشوش على الكتابة الروائية ويشوه الإبداع. نقرأ أنموذجاً لذلك يقول فيه السارد: «على الكتاب أن يستأنفوا ضد الواقع، أن يرفضوا هذا الواقع، أن يضعوا آلامهم في أحذية السلطة التي تصبح عندئذ محابرهم». ولعل لهذه الدعاوى ما يبررها، من ذلك: «أننا نحن المجبرون على أن نراقب أنفسنا بأنفسنا، نتشدد في رقابتنا خوفاً!! الخوف، إذن، هو العدو، هو سيد الموقف، هو التابع والظل، وهو رباط الفم واليد والقلم (...) إننا كسرة أقلام عتاة». وهذا ما يجب أن يتبناه الكتاب في استئناسهم ضد الواقع ورفضهم له. ومن أشكال مواجهة الرقيب المجسدة لنداء الكتاب العرب أنهم: «لا يستطيعون أن يقولوا الأشياء بغير غمغمة، وهذا ما يدفع بهم إلى التخلص من الشرطي الذي يقبع في كل رأس من رؤوسهم، ولا يجدون سبيلاً إلى الخلاص منه إلا الانتحار». مع ترجيح أن المقصود بالانتحار هو عدم انصياع الأديب العربي لما تمليه سلطة الرقيب وتمرده على ميثاقها الداعي إلى الرضوخ والولاء، فهو يعمل على أن: «يناضل من أجل رفع الرقابة على كلمته» ذلك أنه كلما كانت الحرية العقلية مضمونة إلا وازدهر الفكر وتألق الإبداع. والعكس صحيح.

## V - الخلاصة:

بكلمة، تشكل الرقابة عرقلة للتواصل الأدبي والروائي منه بالخصوص، إذ تؤثر تقنياً على قناة التواصل، وتمنع إنتاج الرسالة ونشرها وتلقيها. أكثر من ذلك تؤثر في الوقت نفسه في المؤلف من

الناحية النفسية لما يشعر بأنه جافى الفطنة، وأنه معرض للإجبار على الصمت والموت الأدبي.

إضافة إلى ذلك فإن الإحساس بالرقابة بنوعيها الداخلي والخارجي عامل أساسي يدفع الروائي إلى فضحها، وتعداد قوانينها وإجراءاتها الخانقة. وبفعل نضج العقليات ونمو المجتمع الديمقراطي خصص هذا الضرب من الكتابة مجال بحثه ورد فعله في النص الروائي العربي لتقويض آليات الكتابة الروائية التقليدية تارة، ولطرح النقيض لها تارة أخرى؛ ذلك إن الكتابة الروائية هي مواجهة مع النفس ومع المجتمع ومع السلطات: مع سلطة الرقيب، قصد إزالة أي ضرب من التشويش والوصول إلى عمل تواصلي خالص.



# نسيج بارع للخليفي
# بين التاريخ والأحداث

**بقلم: سليمان داود الحزامي**
**(الكويت)**

«عزيزة» هي آخر إصدارات الكاتب سليمان الخليفي وهي رواية تقع في أكثر من خمسمائة صفحة من الحجم المتوسط، وأكاد أقول إنها التجربة لأولى للخليفي كرواية، فقد عرفنا الكاتب منذ أكثر من 30 سنة من خلال نصوص مسرحية كان لها صدى كبيراً في الكويت وخارج الكويت، وكتب القصة وله أكثر من مجموعة قصصية، كذلك خاض الخليفي مجال الدراسة التوثيقية عندما كتب (صقر الرشود والمسرح في الكويت)، كما طرق الخليفي مجال الشعر من خلال ديوان واحد (ذرى الأعماق)، وكذلك خاض غمار تجربة الترجمة من الإنجليزية للعربية في أكثر من عمل.

أستعرض هذه الخلفية الأدبية للكاتب الخليفي منطلقاً إلى تجربة كتابة الرواية من خلال (عزيزة).

والرواية تقع في أكثر من فصل، حيث لا توجد أرقام للفصول ولكن توجد عناوين، وهذا أسلوب في كتابة الرواية لأن العناوين تشد أكثر وتعطي حيوية للنص أكثر من الأرقام، لأن الأرقام جامدة مهما تحركت، ودعني أولا أقول إن هذه الكنانة (عزيزة) انتقل بها الكاتب بين التوثيق والتذكر والانطباع، والتوثيق، جاء بدراسة متأنية ودقيقة لتاريخ الكويت واستطاع الخليفي ببراعة متناهية أن ينسج بين الأحداث والتاريخ (الغزو العراقي للكويت) حديثاً (أحداث عهد الشيخ مبارك الصباح قديماً)، حيث تم توقيع الاتفاقية البريطانية الكويتية عام 1899، وهذا النسيج يتمثل بشكل واضح في فصل (سلطان المكان) فهذا الفصل يتحدث بشكل تاريخي متسلسل للوطن المسمى دولة الكويت.

وإذا انتقلنا إلى العامل الثاني «التذكر» فإن الخليفي نسج شخصيات الرواية من خلال معايشة مبنية على تذكر الحدث أكثر من معايشته واقعياً، حيث إن الكاتب إبان الاحتلال العراقي للكويت كان خارج وطنه، ولكنه استطاع بالحس الوطني المرهف أن يكتب روايته كما لو كان يشاهد فيلماً سينمائياً عن أحداث 2/8/1990 وما تلاها، وهي قدرة بارزة عند الكاتب على هذا البناء مع الأخذ بالاعتبار الاستعانة بالمراجع

واللقاءات الشخصية التي استعان بها المؤلف، مما أعطى هذا الجانب أرضاً واقعياً لامت الأحداث والشخصيات.

وإذا انتقلنا إلى العامل الثالث وهو الانطباع عما حدث في ذلك الصيف المشؤوم فإننا نراه بشكل واضح (وهذا رأيي الشخصي)، على لسان الشخصيات التي لم تستطع التحرر الكامل من انطباعات الكاتب حول أزمة الغزو ونتائجها، فعزيزة قد تكون هي الكويت وقد تكون هي الحرية، وقد تكون هي المعاناة التي عايشها الإنسان الكويتي، فهي تتحدث بلسان الإنسان المتفاءل المشوب بالحذر والمؤطر بشيء من التشاؤم، حيث نجد سيف الذي بوده أن يتحدث أكثر مما أعطاه الكاتب من المساحة، بين هاتين الشخصيتين (عزيزة - سيف) نجد نسيجاً اجتماعياً متآلفاً ومتحاباً ومتجذرا تاريخياً من خلال ربط هذه الشخصيات مع البعد الزمني بأحداث كويتية صرفة (حادثة النوخذة النجدي)، والتغيير الاجتماعي الذي طرأ على المجتمع الكويتي (الاكتشافات النفطية والثروة)، وبناء الكويت الحديثة، أحداث الاستقلال، نمو الوعي الوطني، أحداث عبد الكريم قاسم.

كما لم يغفل الخليفي عن النمو الثقافي الفكري من خلال روايته عزيزة حيث استطاع أن يجعل من المد القومي حدثاً متداخلاً بالرواية دون الإشارة المباشرة له، وهذه نقطة تحسب للمؤلف، وكذلك استطاع الخليفي من خلال عزيزة أن يعطي المرأة حقها المتنامي في المجتمع الكويتي وحقها في أن تكون أكثر من ذلك، وأن المجتمع لا يستطيع أن يعيش دون تكافؤ بين المرأة والرجل، فعزيزة حملت الهم الوطني مثلها مثل الرجل أثناء الاحتلال العراقي للكويت، وذاقت الأمرين من صنوف العذاب والقتل والتشريد (وفاء العامر).

يبدو لي أن سليمان الخليفي كان بوده أن يقول أكثر مما قال في عزيزة خاصة فيما يخص النمو الفكري والتطور الاجتماعي وفضاء الحرية.

إن الخليفي في روايته عزيزة يصرخ قائلاً أريد وطناً متماسكاً كما كان في السابق وأكثر، وأريد حرية لا يحدها إلا قانون العقل والمنطق.

ولا بد للإشارة بأمانة الكاتب بأنه رصد عدداً كبيراً من المراجع باللغة العربية والإنجليزية وذلك لتأكيد المعلومة التاريخية والتي قد ينظر إليها البعض من باب المبالغة و التأليف، حتى يعرف القارئ أن الكاتب المبدع غير المؤرخ الموثق، لأن الخليفي كما ذكرنا في بداية هذه الدراسة استطاع أن يصنع نسيجاً متميزاً، بين ما كان تاريخاً ما هو واقع.

وكذلك تجدر الإشارة إلى أن رواية عزيزة تشكل شكلاً جديداً في بناء الرواية الكويتية التي ترصد أحداث 1990/8/2 وتجعل منها أحداثاً روائية.



## ـ من الذاكرة الحية إلى الإفتراضية

د. حسن يوسفي

# المسرح... من الذاكرة الحية إلى الافتراضية

بقلم: د. حسن يوسفي
(المغرب)

**يلاحظ المتتبع لتاريخ المسرح أن هذا الفن استطاع أن يحافظ على وجوده ضمن أشكال التعبير الثقافي التي خلقتها البشرية منذ ما يفوق خمسا وعشرين قرنا، على الرغم من تبدل الأزمان والأحوال وتطور المجتمعات. ولعل السر في ذلك يكمن في ما يضمره هذا الفن من طاقات تعبيرية راسخة الحضور في وجدان الإنسان وفي ذاكرته. ذلك أن عزيزة المحاكاة تظل قائمة مهما تبدلت الشروط الثقافية التي من الممكن أن تصادر التعبيرات النابعة من هذه الغريزة، أو تحولها، أو تمسخها، أو بالمقابل تجددها وتخلق لها وسائل وطرقا متطورة لكي تعبر عن نفسها كما هو الشأن في المجتمعات الحديثة.**

**لذا، فعندما ربط أرسطو ظهور المسرح بغريزة المحاكاة فإنه وضع، في الواقع، يده على هذا العمق الإنساني الذي تتأسس عليه الظاهرة المسرحية، والذي يجعل الحاجة إليها قائمة في كل زمان ومكان.**

وإذا كانت الممارسة المسرحية تتصل مباشرة بالتكوين النفسي للإنسان من حيث ترجمتها لهذه الغريزة العجيبة، فإن ما تتيحه من لقاء وتفاعل وتواصل بين الناس يجعلها تستجيب لنزوع راسخ في أعماق الإنسان يتمثل في حاجته إلى الاجتماع والتجمع والارتباط بالآخر. من ثم، فهي تلبي حاجة اجتماعية تدعم وتقوي الحاجة النفسية التي تعبر عنها المحاكاة، لاسيما وأن هذه الأخيرة تثير لدى الإنسان لذة خاصة غالبا ما يكون في أمس الحاجة إليها.

إن استناد المسرح، إذن، على هاتين

الدعامتين: النفسية والاجتماعية هو الذي يفسر، من زاوية أولى، رسوخه وثبات وجوده، وانتظا حضوره في كل العصور ولدى كل المجتمعات.

لكن المعروف أن هذا الحضور المتواتر في كل العصور ولدى أغلب المجتمعات الإنسانية، لم يكن حضورا سهلا وطبيعيا، ذلك أن هذا الفن تعرض خهلال تاريخه الطويل لمحن وأزمات كادت أن تعصف به، فيكفي أن نذكر فقط بما عاشه في ظل مجتمعات القرون الوسطى من خللا مقاومته لسلطة الكنيسة، أو بما أصبح يعيشه في ظل مجتمعات ما بعد الحداثة حيث تتهدده منافسة وسائل التكنولوجيا الحديثة وخصوصا منها السمعية - البصرية وتجعله في وضعية حرجة بما توفره للإنسان المعاصر من أسباب الترفيه والمتعة ضمن شروط لا يقوى المسرح، بطبيعته، على مضاهاتها ولا على توفيرها.

على الرغم من ذلك، استطاع المسرح أن يتجاوز الأزمات التاريخية التي مر بها، ولعل السر في ذلك يكمن في تمسكه بالقيم التي يظل الإنسان في حاجة إليها دائما في كل مكان وزمان، أي القيم العبر تاريخية التي تناضل من أجلها كل المجتمعات ألا وهي الحرية والديموقراطية. فالمسرح الذي ظل دائما في واجهة النضال من أجل ترسيخ هذه القيم، تمكن من التغلغل في وجدان البشرية بكيفية جعلته «فنا خالدا» لكن يلاحظ، مع ذلك، أن المسرح خلال تاريخه الطويل لم يكن يقاوم قوى خارجية تتهدد وجوده وحسب، ولكنه كان مطالبا بإيجاد صيغ لبناء ذاكرته الخاصة التي تتهددها عوامل موجودة في صلب المسرح نفسه وفي عمق هويته. لعل أبرزها هذا الطابع العابر الذي يلازم الفرجة المسرحية، والذي يجعلها شبيهة بالفعل الحسني - كما يعبر برنار دورت - تستنفد أثناء استهلاكها.

لتجاوز هذا المأزق القدري، اهتدى المسرح إلى تأسيس ذاكرته بالاستناد على وسيلتين هما:

## الكتابة والمؤسسة

فعن طريق الكتابة المسرحية، استطاع هذا الفن أن يسجل تاريخه وأن يجعل منه حلقات متصلة بعضها ببعض. فما الذي تبقى الآن من أسلافنا المسرحيين غير نصوصهم. بواسطتها تعرفنا عليهم وعن طريقها نتواصل معهم.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى ما كان للمسرح أن تتأسس له ذاكرة لولا أنه عرف كيف يخلق الحاجة إليه لدى المؤسسة، سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو ثقافية أو أكاديمية. فأحيانا كانت تتبناه الدولة أو حتى القصر، وأحيانا أخرى كان يشكل قضية أساسي بالنسبة لبعض المؤسسات العلمية كالأكاديمية أو الجامعات أو غيرها. مما لا شك فيه أن الذاكرة التي تؤسسها المؤسسة للمسرح تبقى خاضعة لإكراهاتها وتوجيهاتها ومفارقاتها. لكنها ساهمت، مع ذلك، في حفظ وتوثيق ريبيرتوار مهم جدا يشكل جزءا مهما

من الصورة التي نحملها الآن، كمعاصرين، عن ماضينا المسرحي وعن الذاكرة الحية لهذا الفن.

إلا أن ما أفرزته تكنولوجيا الاتصال الحديثة من شروط جديدة جعلت المسرح مطالبا بالتأقلم مع هذه الشروط، وذلك بالعمل على استثمار ما تتيحه من إمكانيات لكي يضمن هذا الفن حضوره وانتشاره بين الناس رغم المنافسة الشرسة التي يلاقيها من هذه الوسائل الحديثة.

في هذا الإطار تندرج العلاقة التي يحاول المسرح أن يبنيها مع الأنترنيت.

يمكن التمييز في هذه العلاقة بين دائرتين: دائرة الإبداع ودائرة التوثيق. وإذا كانت هذه الأخيرة هي التي تهمنا في هذا السياق لأنها تسمح لنا بإلقاء الضوء على ما يمكن تسميته بالذاكرة الافتراضية للمسرح، وتكشف لنا عن أبعاد اشتغال الانترنيت باعتباره نظاما وثائقيا لهذا الفن، فلا بأس من الإشارة إلى أن استفادة المسرح من الإعلاميات على الصعيد الإبداعي تعود إلى الستينات من القرن 20، حيث ساهمت بعض المفاهيم المستعارة من هذا الحقل التكنولوجي الذي كان مايزال في بداياته في إبراز بعض التجارب المسرحية التجريبية. ولعل ما بلورته إسهامات ما يعرف بـ: لوليبو Loulipo أي مشغل الأدب الاحتمالي Ouvroir de litterature potentielle خير مثال على ذلك. ناهيك عن تجارب أخرى فردية لأسماء استعملت الحاسوب وبرامجه الأولى في خلق أعمال مسرحية. لقد ساهم ظهور الانترنيت في إتاحة الفرصة لمختلف فنون الفرجة، وفي طليعتها المسرح، في الاستفادة منه لخلق ذاكرة ضمن شبكته، لا سيما وأن «الانترنيت يمنح للفنون فضاءات للتخزين والعرض من أهم إيجابياتها، الجمع اللامحدود للمعلومة والترهين اليومي السريع والدائم لبنوك المعطيات. ولعل هذا ما يفسر هذا العدد الهائل من المواقع المسرحية التي نعثر عليها ضمن الشبكة العنكبوتية للأنترنيت.

إن للأنترنيت قدرة هائلة، لاسيما في ضوء ما عرفه حقل الإعلاميات من تطوير للبرامج السمعية ـ البصرية، على خلق ذاكرة افتراضية للمسرح بالصوت وبالصورة، وعلى إتاحة فرصة انتشار الفرجة المسرحية المحمولة عبر كل أرجاء المعمور.

لكن الملاحظ أن المسرح الذي عرف كفن قائم على اللقاء الحي بين صانع الفرجة ومتلقيها، سرعان ما يتحول في إطار الأنترنت ـ بسبب الإكراهات التقنية ـ إلى نظام وثائقي هجين، مزيج بين فنون مختلفة (سينما ـ فيديو ـ فوتوغرافيا ـ فوتوغرافيا روائية...) ينخرط المسرح بسبب هذه الوضعية الهجينة في سياق وضع أجناسي جديد تتحكم فيه بالأساس الطبيعة السمعية ـ البصرية للشبكة.

في ظل هذا الوضع تنمحي، بطبيعة الحال، الجمالية الحركية وتترك مكانها لجمالية جديدة، هي جمالية العرض متعددة الوسائط Es-

thetique de presentation multimedia، وهي الجمالية التي تعوض الذاكرة الحية بذاكرة افتراضية انتقائية، لاسيما وأن العرض المسرحي لا يحضر بكليته في المواقع، وإنما يحضر من خلال صور فوتوغرافية رقمية، أو مقاطع سمعية ـ بصرية بحيث يتخذ بنك المعطيات الخاص بالمسرح شكل نص متشعب Hypertexte تهيمن عليه الصور الثابتة والمقاطع السمعية ـ البصرية، وتضاف إليه أحيانا شذرات من النصوص المسرحية، من ثم تغدو الذاكرة الافتراضية للمسرح قائمة على أساس، الكولاج الذي يحاول الربط بين عناصر متشذرة مفككة ومتقطعة تضيع معها وحدة العمل المسرحي.

إن هذه الوضعية الجديدة للعرض المسرحي عبر شبكة الانترنيت تخلق وضعية تلق جديدة وتفرز نموذجا جديدا للمتفرج هو المتفرج ـ المبحر Spectateur_Surfeur بحيث يتحول الطقس الجماعي للمشاهدة إلى سلوك فردي ينصب فيه الاهتمام على المشاهدة التحليلية التي تبحث عن المعلومة عوض المشاهدة التلقائية المنخرطة في حمأة اللعب المسرحي وأجوائه المتنوعة كما هو الشأن في الفرجة الحية.

وخلاصة القول: إن المسرح بانخراطه في ما أفرزته تكنولوجيا المعلومات من إمكانات في الإنتاج والتلقي، إنما يحاول الانتماء إلى عصره وملاءمة طرقه في التعبير والتواصل مع اللحظة التاريخية الراهنة التي تتحكم فيها هذه التكنولوجيا.

وعلى الرغم من أن الذاكرة الافتراضية التي يحاول تأسيسها تبقى ذاكرة ميتة، إلا أن ارتباطه بجوهر الإنسان وبصميم وجدانه وغرائزه وروحه الجماعية يجعل الخوف عليه من الاندثار من قبيل الأوهام. فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن تعوض الذاكرة الافتراضية للمسرح ذاكرته الحية.





## ـ محمد العطية: الشعر ديوان العرب مهما جرى

فيصل العلي

## الشاعر القطري محمد العطية:

# الشعر ديوان العرب مهما جرى

**النثر له حق الوجود لكنه لن يكون قصيدة**

**النظرة الدونية إلى المبدعين الخليجيين استعلاء وحسد**

أجرى الحوار: فيصل العلي - الكويت

يقف الشاعر القطري محمد بن خليفة العطية على حدود الكثير من القضايا الأدبية فهو لا يكتب النثر لكنه لا يرفض وجوده وإن كان لا يسبغ عليه مفهوم القصيدة، كما يرى أن لا مانع من أن يسوق الشاعر نتاجه إلكترونيا ويتمسك بوجود الناقد الجيد برغم ندرة هؤلاء كشرط لوجود الشعر الجديد.

عن تلك المواقف ورأيه في الإبداع الخليجي والإعلام العربي ومسيرته الشعرية كان هذا الحوار:

**● ما موقفك من التجاذب القائم حول الكتابة النثرية التي يدرجها البعض في سياق الشعر ويرفض البعض الآخر هذا التصنيف؟**

- ليس من السهل الإجابة على هذا السؤال لأنه يحمل إشكالية كبيرة وقديمة وقد برزت مع بروز الشعر الحديث وكثرة ذكر مصطلح الحداثة. كل له الحق في ما يقول ومثلما هناك الشعر الفصيح العمودي يوجد أيضا الشعر الحر ذو التفعيلة المتعددة القافية وقد برز ما يسمى بالنثر أو بقصيدة النثر والحقيقة أن الإنتاج الأدبي طالما أنه متمسك بقواعد اللغة العربية فهو إنتاج أدبي، ولكن السؤال الملح هو هل النثر باب من أبواب الشعر وهل يمكن أن نتقبل مصطلح قصيدة

النثر؟ وهل سيترسخ النثر في ذهنية أهل الأدب؟

إني أرى أن كل أنواع الكتابات الأدبية لها الحق أن تثبت وجودها ولكني لا أستطيع أن أطلق كلمة قصيدة على قطعة نثرية بعيدة عن الوزن وإن كانت جميلة وقد تجد نثراً يتفوق إبداعاً على الشعر الموزون ولكنه ليس شعراً ولسوف يبقى الشعر العربي محافظاً على هويته المميزة رغم كل الظروف.

## الشعر والرواية

**● هل سحبت الرواية البساط من تحت أقدام الشعر الذي طالما شكل ديوان العرب؟**

- سيبقى الشعر ديوان العرب رغم كل الظروف السيئة المحيطة به إلا أن الزخم الإعلامي وخصوصاً في الفضائيات العربية والتركيز على الرواية يعطي إيحاء للمشاهد وللمتلقي بأن الرواية تفوقت على الشعر ولا ننسى التأثير الذي تتركه الظروف السياسية وغيرها على شتى الميادين ومنها الأدبية التي تعاني من التبعات السلبية لتلك الظروف.

**● يلجأ بعض الشعراء المعاصرين لوضع قصائدهم في موقع إلكتروني لجذب القراء خصوصاً أنه لم يعد هناك من يقرأ الكتاب حتى وإن كان ديوان شعر فما رأيك بهذه الظاهرة؟**

- يجب على كل إنسان أن يعايش التطور وكذلك الشاعر عليه أن يتعامل مع عصر الإنترنت ولا بأس في أن يضع الشاعر شعره على موقع إلكتروني ولكن علينا أن نقوم بمشروع ثقافي ضخم لننشر الوعي عند الجمهور الذي يتعامل مع الإنترنت، فنوجهه للاطلاع على الإبداعات الشعرية إلكترونياً إلا أن تحقيق ذلك ليس سهلاً وإن كان ليس مستحيلاً.

## ندرة النقاد

**● وماذا عن أهمية النقد بالنسبة للشعر؟**

- كل معدن نفيس بحاجة لمن يصقله وهكذا هي حاجة الشعر والشعراء للنقد وللنقاد ومتى كان الناقد واعياً لمهمته كان عاملاً إيجابيا مساعداً على دفع عجلة الإبداع وإذا لم يحصل الشاعر على ناقد جيد فإننا لن نحصل منه في المستقبل على شعر جيد.

**● وهل النقاد موجودون؟**

- نعم ولكنهم قلة وعملة نادرة.

**● من هم الشعراء الذين تأثرت بهم؟**

- قرأت الشعر الجاهلي والأموي والعباسي والشعر الحديث إلا أنني لم أتأثر بشاعر بعينه بقدر ما تأثرت بقصائد، كما أنني أحاول أن أشق طريقي بنفسي وأن أضع بصمة خاصة بي.

**● وماذا عن الرمز المبهم في الشعر الحديث؟**

- لابد أن يكون الشعر غير مباشر ويكون ذلك من خلال الصور

الشعرية والرموز ذات الإيحاء إلا أن الغموض المبهم أصبح عثرة في طريق الاندماج الشعري بين الشاعر والمتلقي.

**● وكيف تجد الشعر في قطر؟**

- ربما تكون الحركة الأدبية القطرية حديثة مقارنة بالحركات الأدبية بالدول العربية الأخرى إلا أن قطر حققت قفزات عدة في شتى المجالات ومنها المجال الثقافي حيث نجد مجموعة لا بأس بها من الأدباء الشباب ومن الجنسين الذين يكتبون كل أنواع الأجناس الأدبية من شعر وقصة ورواية وهناك أسماء عدة تبشر بالخير.

**● ما الدور الذي تلعبه الفضائيات العربية لنشر الثقافة؟**

- انتشرت القنوات الفضائية العربية خلال العقد الأخير وقد تنافست تلك الفضائيات لجذب المشاهد العربي الذي بات محتاراً بينها بيد أن تلك القنوات باتت تميل نحو الترفيه أكثر من التوجه نحو البرامج الفكرية والثقافية إلا ماندر والإعلام العربي رغم الكفاءات التي يملكها إلا أنه يعاني من انعدام الاستراتيجية الواضحة.

## دونية واستعلاء

**● ينظر البعض للمبدع الخليجي نظرة غير عادلة ما تعليقك؟**

- نعم أرى أن بعض الأخوة العرب غير الخليجيين ينظرون للمبدع الخليجي نظرة دونية وتلك ظاهرة سلبية وغير حقيقية وهي بعيدة عن الواقع فلقد أثبت المبدع الخليجي نفسه عبر إبداعاته ومن ينظر له بدونية إنما هو إنسان غير عادل أو لديه استعلاء وربما هو الحسد، وقد انحسرت مثل تلك الأمور مع التطور الإعلامي وتطور وسائل الاتصالات وكثرة السفر.

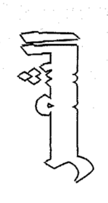
**● وماذا عن أهمية تكريم الأديب المبدع أثناء حياته؟**

- إن قمة السرور لدى أي شاعر أو أديب تتمثل في مدى تأثير هذا الشاعر وإبداعه على الناس ومدى انسجامهم مع قصائده وحفظها وتداولها وهذا هو التكريم الحقيقي للمبدع الذي لا يحصل للأسف على حقه إلا بعد وفاته بينما نجد إعلام المجتمع يتجه نحو أناس اقل إبداعاً وفائدة. لذا نجد أن الأديب لا تعرفه إلا القلة ولا تعرف مكانته إلا النخبة.

## من قصائده الأخيرة

### العودة

**أتيتك أبحث عن مستقر**
**وأنفض عني غبار السفر**
**ففي ناظري امتداد الليالي**
**وفي مقلتيك انبلاج القمر**
**أتيتك تحت ظلال الفؤاد**
**وحر الشعور وبرد النظر**
**فلما زرعتُ حقول الحنين**
**وجدتك أسمى جذوع الشجر**
**ودفئك أجمل ما في الظلال**
**وطلعك أجمل ما في الثمر**
**وقلبك أحب ما في الوجود**
**وحبك أروع ما في القدر**



**ـ عيناك زادي**

د. سعد عبدالعزيز مصلوح

---

**ـ السِّر**

د. حسن فتح الباب

---

**ـ قيامة ناريمان**

عبدالمنعم رمضان

---

**ـ الربيع**

رجا القحطاني

---

**ـ الشاعر**

عصام ترشحاني

---

**ـ لا جديد**

جميل داري

---

**ـ الآخرون**

السماح عبدالله

---



# عيناك زادي

شعر: د. سعد عبدالعزيز مصلوح - الكويت

يَا زَوْرَقاً شَارِداً أَلْوَتْ بِهِ اللُّجَجُ
واغْتَالَهُ ثَبجٌ مِنْ فَوْقِهِ ثَبَجُ

أَلْقَتْ بِهِ الرِّيْحُ في غَيَرانِ مُظْلِمَةٍ
طَخْيَاءَ تَعْمَى بِهَا الأَحْدَاقُ والسُّرُجُ

جُبٌّ تَمَطَّى الثَّوَاني في غَيَابَتِهِ
حتى كَأَنَّ ثَواني لَيْلِهِ حِجَجُ

هَوْناً هُديتَ، فَعَيْنُ الْعِشْقِ مُبْصِرَةٌ
وَمَا لِمَذْهَبِهِ أَمْتٌ ولا عِوجُ

قَامَتْ عَلَى الْعِشْقِ آياتٌ مُبَيِّنَةٌ
وَحُجَّةٌ دُونَها تَسَّاقطُ الحُجَجُ

لَئِنْ تَقَرَّيْتَ مِنْ ظَلْمَائه سُدَفاً
رَامَقْتَ فَجْراً وَرَاءَ الأُفْقِ يَنْبَلِجُ

ظَاهَرْتَ عُمْراً مِنَ الأَحْزَانِ قَدْ رَسَخَتْ
بِكَلْكَلٍ تَحْتَهُ الأَضْلاعُ تنسحج

نَزَّاعَةً لِلشَّوَى في الصَّدر قَدْ فَهَقَتْ
بِجَاحِمٍ ثَارَ فِيهِ النَّقْعُ وَالرَّهَجُ

لَيْسَا سَوَاءً فَنَارُ العِشْقِ مَرْحَمَةٌ
إمَّا اصْطَلَيْتَ فَثَمّ الْبَرْدُ والثَّلَجُ

حُبِّيكِ أَغْرى بِيَ الأَفْرَاحَ فَانْبَجَسَتْ
عَيْنٌ مِنَ الأُنْسِ في الأَعْمَاقِ تَبْتَهِجُ

حُبِّيكِ آيٌ مِنَ الرَّحْمنِ وَشَّجَهَا
رُحْمى، وَمَا وَشَّجَتْ آيَاتُهُ يَشِجُ

مُذْ غَابَ طَيْفُكِ عَنْ عَيْنَيَّ مَا بَرِحَتْ

عَيْنَايَ بِالْحُسْنِ الْمَسْنُونِ تَخْتَلِجُ

وانْثَالَ كَالْمُهْلِ دَمْعٌ كُنتُ أَحْبِسُهُ

سَالَتْ عَلَى إِثْرِهِ مِنْ مُهْجَتِي مُهَجُ

أُسَائِلُ الْعُشَّ عَنْ إِلْفِي فَيُنْكِرُنِي

مَسُّ الْفِرَاشِ وَهَمْسُ الْبَوْحِ وَالأَرَجُ

وَخُطْوَةٌ قَبَّلَتْهَا الأَرْضُ مِنْ وَلَهٍ

وَكَادَ يَسْكَرُ مِنْ إِيقَاعِهَا الدَّرَجُ

تَكَادُ تَسْتَبِقُ الأَبْوَابُ مَقْدَمَهَا

وَيَشْتَهِي لحْنَهَا الْمِفْتَاحُ وَالرُّتَجُ

وَضِحْكَةٌ فِي سَمَاءِ الْبَيْتِ صَافِيَةٌ

لاَ وَافِرُ الشِّعْرِ يَحْكِيهَا وَلاَ الْهَزَجُ

وَنكْتَةٌ هَيَّجَتْ خَلْفِي مُوَاثَبَةً

يُغْرِي بِهَا الْمَزْحُ والتَّطْنِيزُ وَالْهَرَجُ

وَرَوْعَةٌ لِشُفُوفٍ رَفَّ رَاعِشُهَا

يَا مَا أُمَيْلَحَ مَا خَاطُوا وَمَا نَسَجُوا

يَابَهْجَةَ النَّفْسِ هَلْ فِي قَالَةٍ حَرَجٌ

فِي نَعْتِ حُسْنِكِ؟ بَلْ حَدِّثْ وَلاَ حَرَجُ

عُمْرِي قَطَعْتُ وَأَوْزَارِي عَلَى كَتِفِي

قَدْ رَاوَغَتْ خَطْوِيَ الأَوْحَالُ وَالزَّلَجُ

جَوَّابُ غَبْرَاءَ يَمْضِي غَيْرَ مُحْتَسِبٍ

كَمِينُ غَدْرٍ لَهُ مَهْوىً وَمُنْعَرَجُ

لاَ يَنْتَهِي الدَّرْبُ إِلاَّ رَيْثَ يَقْطَعُهُ

دَرْبٌ مِنَ التِّيهِ فِي عَمْيَائِهِ يَلِجُ

وَلَيْسَ زَادٌ سِوَى عَيْنَيْكِ فِي سَفَرِي

جُوعِي لِعَيْنَيْكِ فِي الأَحْنَاءِ يَعْتَلِجُ

أُشْرِبْتُ رُوحَكِ فِي رُوحِي رَحِيقَ سَنًا

كَأَنَّ رُوحِي بِرُوحِ الْكَوْنِ يَمْتَزِجُ





شعر: د. حسن فتح الباب -مصر

وحدك تطرق الدروب

لتسأل اللحود

يا أيها الغريب

عن سرها الدفين

وسر هذا الكون

عن دورة الفَلك

عما وراء الليل والنهار

تعاقبِ الفصول

عن قصة الإنسانِ

والشيطان والملَك

عن خبرٍ يقين

تسأل عن سر خفيّ

سر اللحود

سر الوجود

سر خبئ لا يبين

في صُفرة الظنون

ونَضرة الحق المبين

ونُصرة المستضعفين

في مصرع الطغاه

ومطلع العُناه

في عودة الحياة للمَنون

في رحلة المصير

مازلت تسأل اللحود

يا أيها الغريب

تسأل: هل هناك من نُشور

وجنَّة للعارفين المتَّقين

والشرفاء الرُّحَماء

والصابرين والمقاومين؟

وحدك تسأل اللحود

عن سرها الدفين

وسر هذا الكون

وفجأةً وجدتَ ما افتقدت

لبَّاك طائرٌ ملائكيّ

يطلع من غمائم المغيب

يسطع من لحدٍ قريب

ينضح بالدم الخضيب

مضمَّخا بالنَّدِّ والكافور

والمسك والريحان والورود

وجدته يُسفر عن ضاحي الجبين

عن روعة اليقين

عن شرف الغادين

وخِسَّة الباغي الخؤون

حرية السجين

وشِقوة السجان

وجدته في الحكمة الغراء

وظلمة الجنون

وانبلج السر الدفين

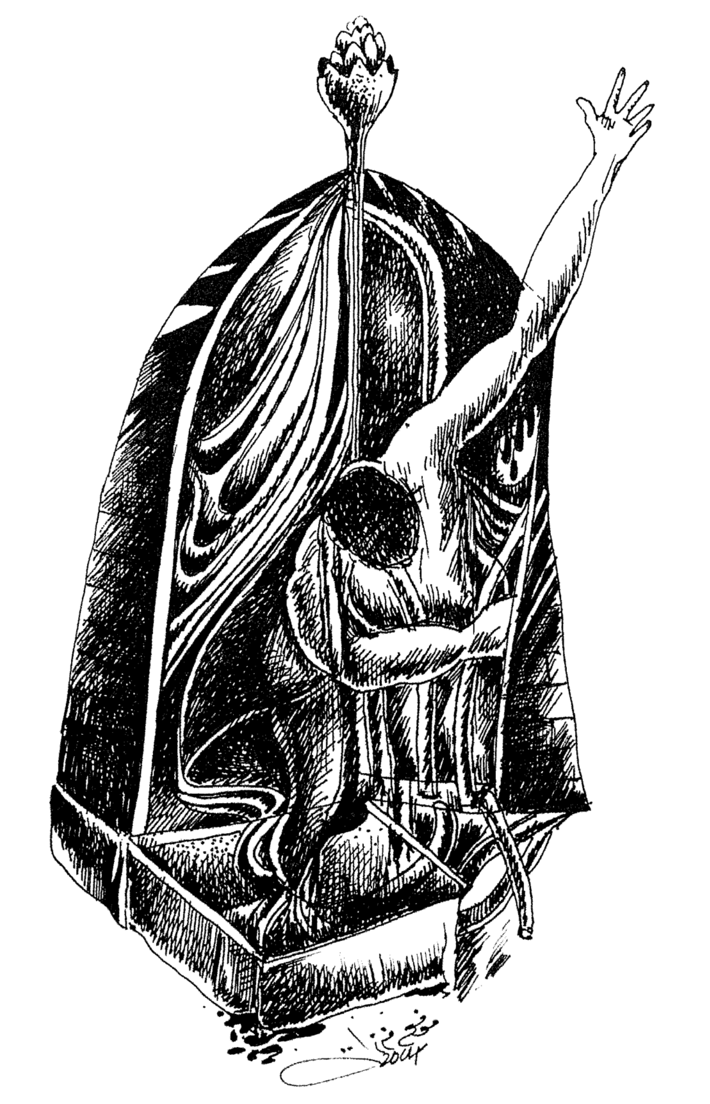
سر اللحود والوجود

سر الحياة والممات والنشور

سر النذير والبشير

عن آية الخلود

معجزة الشهيد



# قيامة ناريمان

عبد المنعم رمضان - مصر

في الخامس من فبراير

تلدُ الأمُّ الطيّبةُ ابنتها البيضاءَ

تغطّيها بالبرنسِ

وتدحرجُها نحو ذراعينِ وقورين

ذراعيْ سيّدنا القدّيسِ الطيّبِ

كي يجتاز بها الشيخوخةَ

ويقبّلَها

يصل إلى شطٍّ مأمولٍ

لمّا ييأسُ من رقّتها

ينظُر عبر ممّرات المستشفى

منذ قليلٍ كان يفكّرُ في العائلةِ

وفي بيتِ سلالتهِ

في أرجاءِ الدنيا المستلقيةِ على مائدةٍ

في كيف الأيامُ ستصعدُ برجَ القوسِ

وبرجَ الأسدِ

وبرجَ الحوتِ

وبرجَ الجدي

وبرج الحملِ

وتجلسُ لما تتعبَ قرب نهايةِ برجِ الدلوِ

يفكّرُ فيما سوف تقولُ له العرافةُ
لمّا تمسكُ قبضتَه
تفركُها مثل الخرقةِ والمزولةِ
فتخرج منها أشباحُ الغرباءِ
المختبئين وراء ظلال حديقتهِ
في الخامسِ من فبراير
قبل الظهرِ
وقربَ قدومِ الأخوة والأخواتِ
يطلُّ من النافذةِ هواءُ أزرقُ
قد يتحول في ثانيةٍ
يصبحُ يابسةً تندلقُ على يابسةٍ
ثم تضيعُ اليابستانِ
ليظهر موسيقىٌّ يتركُ سيّارتَه الفولفو
في ميدانٍ لاتعرفهُ الشاهدةُ
يحيّيها
الأمُّ تمدُّ يديها كالنادمةِ
على أسماءٍ ضاعت منها
تدعوها أنْ تدنو
أنْ تنسابَ من النافذةِ
وتجلسَ حول المهدِ
ستتمثلُ الأسماءُ جميعاً
تشهقُ مثل الغايةِ
ثم تمرُّ أمام الأمِّ
الأوّلُ ثم الثاني ثم الثالثُ
تلمسُ رسغيها

وتطيرُ إلى النافذةِ

ورغم ظهور النارِ الأبدّيةِ

وظهورِ الألفِ الماثلةِ إلى أعلى

أعلى

والألفِ المحبوسةِ خلف غشاءِ المهبلِ

وظهورِ الحركاتِ الأخرى

الميم الفخمة

والياء المهملة كأنْ ستعيشُ طويلاً

والراء العطشانة

والنون الجالسة أمام البابِ

لتصنع خمراً

والنون المتكئة خلف البيت تعدُّ نشيداً تقليدياً

رغم ظهورِ الروحِ

ودون هواءٍ مخزونٍ في الرئةِ

سترفعُ يدها الأمُّ وتبتهلُ إلى اللهِ

وتهمسُ: ناريمان

وحين يعود الآبُ

سيحملُ آلتَه

سيحَاول أنْ يفتتَن بما يحدثُ

محتمياً بالأطفالِ الملتفين حواليهِ

وبالجوعِ إلى أغنيةٍ

كان أبوه يغنيها:

نمْ يا حبيبي سالماً

نمْ ناعماً

نمْ حالما



# الربيع

شعر: رجا القحطاني - الكويت

يا للمدينة بالضوضاءِ مثقلةٌ
يقطع النفس فيها مخلب المللِ
ويا لها لغة الآلات مزعجةٌ
لا يفقه الذهن والإصغاء في شغلِ
ما أطيب المكث في البيداء كاملةً
أثوابها الخضر نسج العارض الهطلِ
هذا الربيع ضحوك الوجه مؤتلقٌ
والعيشُ تبدعه الأنداء بالبللِ
كأنما الأرض جسم ذاب من سقمٍ
لما تشافى ارتدى من أجمل الحللِ
في الروض راحة نفسٍ لا مثيل لها
ورجعُ ذكرى لماضٍ مُفعم الجذلِ
فالطيرُ تشدو على هام الرُّبى مرحاً
كالناس مسرورة بالمربع الخضلِ
هذي النسائمُ أحنى من يدٍ ربتت
عليَّ يد مُلئت بالحب والغزلِ
والحسنُ في الروضة المعطار منسكبٌ
على بساطٍ من الأزهار مكتملِ
والسحرُ حول الغدير العذبِ منتصبٌ
على رداء من الأطيار غير خَلِ

ويقـــبـل الـليـل عنـوان الـسـكـون فــــفـــزْ
واهــنـأْ بمـرأى الـدراري حُـلـوة الـشُّـــــعـلِ

مـــــا أطيب المشـي فـي أفــــيــــاء وارفـــــةٍ
تحــــوي المفـــاتن كــــالـعــــذراءِ في خــــجـلِ

إذا رأى الـطـرفُ حُـــسـنـاً غـــيـــر مـــصطـنعٍ
تـســــاقـت الـنـفـس حــــســــاً يـانـع الأمـلِ

والـلـه لـو رغـــبــاتـي طـوع مـــقـــدرتـي
لاخـــتـــرت بـين الـربـى حلـّـي ومــــرتحـلِ

لـمْ يـخـلـق المرء كـيْ يحـــيـــا بـلا دعـــةٍ
ومـــوجــد الحــسـن لـم يـوجـده غــيـــر جلِ

كــفـــاك كـــداً فليس العـــمـــر مـضــيـعـــةً
يـا ســـاجـن الـوقت بـين الـبـــيـت والـعـــمـلِ

فــــلا تـضـع مــــا أحـل الـلـه مـن مــــتـعٍ
فــالـعـــمــر أســـرع من إغــفـــاءة المقلِ

# الشـــاعر

شعر: عصام ترشحاني- فلسطين

## الإهداء: «إلى غالية»

أنا الذي يقول يا حبيبتي

ما يشتهي..

أنا الذي يُوحِّدُ الأشياءَ،

يفصلُ الأشياءْ..

أنا الذي...

لا فجرَ لي

ولا.. مساءْ

أنا اختلاف الليل والنهارِ

وانقلابُ الصيف والشتاءْ..

أنا الذي...

تُطاوِلُ المدار قبضتي

وساعدي..

تغفو عليهِ الأرضُ والسماءْ..

* * *

لا تسألي حبيبتي

مَنْ يقطف القمرْ

ويمنح الشروق لونهُ..

وَيَبْدع الميقات والسَّفرْ...؟

لا تسألي..
مَنْ يدفع الأحلام نحو نارها
ويسكن الفناء..؟
أنا الذي
يُطيِّعُ الزمانَ والمكانْ
أنا الذي بروحِهِ،
يُجاسد المطرْ..
ويوقظُ النعناعَ،
من صباحِهِ،
والحُبَّ من رفيفهِ المضاء..
فسافري حبيبتي
ما شئتِ في دمي
وإنْ أردتِ أُخرجي
كوردة الهواء..

* * *

يا طفلتي..
يا حيرة الشُّعاعْ..
أنا وأنتِ
توأمان نملأ الفراغ
أنا وأنت عاشقانِ
نسحر المدى..
لكننا..
في لحظة قصيرةٍ،
سَمّيتُها الوداع
نجوع يا حبيبتي
نموت في حديقة الضّياع...

# لا جديد..

شعر: جميل داري - الامارات العربية المتحدة

## الإهداء: إلى شجرة الشَّط

إذاً ينبغي أن أجدِّدَ حزني العتيقْ
ينبغي أن أهاجرَ من جسدي الآنَ
مستوطناً في غياهِبِ صمتٍ عميقْ
أتسلـَّى بسفْكِ الهواءِ
أعلـِّقُ روحي بحبلِ القصيدةِ
مُستنشقاً ذكريات (الحريقْ)
لا جديدَ
عليَّ إذاً أن أعلـِّقَ في عنقي
جرسَ الأبجديَّةْ
الكلامُ تهدَّلَ قبلَ الأوانِ كنهدِ صبيّةْ
هكذا يسيرُ قطار اللـَّيالي
ويزرعني حلماً ذابلاً في أصيصِ المساء
ويقصُّ على الآخرينَ ضلالي
وأنا مثلُ فزَّاعةِ الوقتِ منتبذٌ في عرائي
أتلقَّى تهكُّمَ كلِّ الطيورِ
وطعنةَ كلِّ الهواءْ

***

أحاولُ ترميمَ روحي الكسيرةْ

في قوافي الحياةِ الأخيرةْ
أيُّ شيءٍ يكرِّسُ هذي الحياةْ
وروحي من الرَّملِ بالنَّارِ معتصمَةْ
آهٍ.. لابدَّ من جيلٍ آخرٍ أرتقيهِ
لكي تنتهي محنةُ الكلمةْ

***

قسماً... يا نغماً ضرَّجَ بالحزنِ حياتي
سأظلُّ العمرَ أشدو
وأعيدُ الخصبَ للأرضِ الموات

***

ليسَ لي في هذهِ الليلةِ إلا صوتُكِ المزمنُ
أقتاتُ صداهْ
ليسَ لي إلا خيالٌ احتسيهِ
كلما أدنيته تاهْ
قيل للقلبِ: تمنَّ الآنَ شيئاً
قالَ فوراً:
أتمنَّى قبلَ موتي أنْ أراهْ

# الآخرون

**شعر: السماح عبدالله - مصر**

يمرُّون مثل الوحيدين قُدَّامَ بابي
ولا يطرقونْ
أُرَبِّتُ ما بي
أصبُّ ليَّ الشايَ، أسمع ما يتيسر من غرفة
الناي ثم أضمُّ الكتابَ إلى ركنه
وأُوَسْطِنُ زهريةَ الوردِ بين الأريكةِ والنافذة
وأظلُّ وحيداً يطولُ بي الليلُ
يأخذني لمداراته وغواياته وعذاب الجفونْ
وهمُ - مثل أي وحيدٍ -
يمرُّونَ قدَّام بابي
ولا يطرقونْ

# بياع الفرح

لم يأتنا منذ سنة
قال العجائز: قدماه كلتا من كثرة اللف على
البيبان
قال العاشقون:
ربما وهو يبيع الفرح للنسوة أغوته امرأة

قال: طول العمر يأخذ مني الناس ولا يعطون
فلأتبع خطاها
علها تمنحني من فضة الكفين أو من لمعة
العينين أو من
رنة الخلخال
قال حراس المدينة: علَّه استوحش طول الليل
في هذي المدينة
قال المغني: ربما يا إخوتي كثرت مواويل
الحنين برنة العيدان، أو طالت نداءات الأحبة في
ثقوب الناي فارتجفت خوالجه، تضايق من أنين
، الشوق جرَّب بلدةً أخرى وناساً آخرين
قالت النسوة: طالت غيبةُ الفراح حتى جفت
الأوراق فوق الشجر
، العالي، وحتى كفت الأطيار عن نقر الزجاج
خرج الأطفال للشارع، في أيديهم الورد وفي
عينيهم زقزقة الطير وقالوا:
نحن أوحشناه والورد الندي سيدل خطوته
وزقزقة الصباح الحلو سوف تشد ضحكته إلينا
فتعالوا خلفنا سيجيء لابد يجيء

## ـ مبدع

يوسف ذياب خليفة

## مبدع

بقلم: يوسف ذياب خليفة - الكويت

يسير في الشارع بهدوء... وحده
لا وجود للناس..
المتاجر.. فارغة
المقاهي.. فقط أكواب ترتفع منها السخونة
عَبَر الشارع... صدمته سيارة
تجمع المارة حول جثته.. يحتضن دفتراً وقلماً

## واقع أليم

الطفلة لأبيها...
- بابا.. هل صحيح أن بابا وماما يجب أن يناما في غرفة واحدة؟!
- نعم بنيتي
- إذاً لماذا تنام مع تلك المرأة الغريبة ولا تنام مع ماما (ميري)؟!

## «اختلاف في وجهات النظر»

- إذاً... هل تعتقد أن كلا الحزبين سوف يقدم على مخاطرة قد تأثر على خطة اللجنة المركزية

في إيجاد حل جذري لمشكلة رأس المال اللازم

لمشروع الاكتفاء الذاتي.. خاصة بعد الأزمة

الأخيرة؟

ـ أعتقد أن كوب شايك بدأ يبرد!

## أولويات

راجع كل احتياجاته للسفر

نقود.. أدوية احتياطية.. واقيات ذكورية

أقلعت به الطائرة..

نسي أخذ إخلاص زوجته معه.




«الصدق أفضل من الكذب»

« الاعتراف بالحق فضيلة»

«الكذب يؤدي بصاحبه إلى جهنم»

هذا ما تعلمه في المدرسة اليوم..

تقدم إلى والده..

أبي .. لقد كسرت من دون قصد لعبتي الجديدة.

عادل إلى غرفته بخد متورم.

## الناس ترى ما تريد

بجانبها ورقة.. التقطتها ورمتها في القمامة..

لم ينتبه إليها أحد

تعثر طفل أمامها.. ساعدته على الوقوف

ومسحت على رأسه

مدت يدها تساعد امرأة على تجاوز عربة طفلها

الرصيف.

لم ينتبه لها أحد..

أتى من كانت تنتظره فرحلت معه..

الكل حدق بها وأعينهم تهتف.. «عاهرة».

## انهيار

كان عطشاناً

في غرفة المعيشة.. والده يقبل سماعة الهاتف

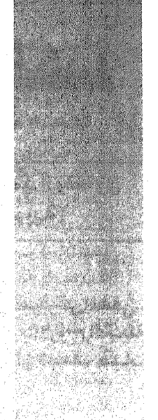
في غرفة النوم.. والدته تقبل هاتفها الجوال

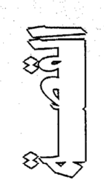
في المطبخ رأى علبة مياه غازية على قطعة

قماش

أخذ يسحب القماش لتسقط العلبة بين يديه

بجانب العلبة.. سكين مطبخ كبيرة.





# الطرف الآخر من الجسد

بقلم: محمد أبومعتوق
(سورية)

**عندما صحوت من تأثير المخدر وأنا ممدد على السرير في المشفى.. اقترب مني الطبيب الهندي بابتسامة مملوءة بالأرواح النبيلة المتناسخة وطلب من الممرضة الهندية المجاورة أن تجفف حبات العرق على جبهتي، ثمّ قال بلغة إنجليزية منكهة:**

- الشكر لله أنت في حالة جيدة.

فتحاملت على نفسي وابتسمت ابتسامة واهنة ثم تحاملت على ابتسامتي واستدرت إلى جهة النافذة.

قال الطبيب: المخدر كان قوياً، والغيبوبة كانت طويلة.. لا تبذل مجهوداً كبيراً.. الصحو التام سيتسلل إليك كما تسلل المخدر قبل العملية.

بعد مدة صحوت صحواً تاماً وبدأت الآلام الفظيعة، وكنت أطالب بزيادة جرعة المسكنات والمخمدات حتى أتلاشى وأغيب وكان الطبيب الهندي يؤكد لي عندما يكون الألم كبيراً.. هذا يعني أن فرص الحياة أصبحت كبيرة أيضاً، لقد استهلك جسدك من الدواء المخدر كميات تكفي لقتل فيل هندي يبدو أن الكحول التي تشربونها في بلادكم قوية.

فابتسمت ابتسامة واهنة وطلبت من الطبيب أن يريني كليتي الميتة التي احتملتني نيفا وخمسين عاماً، ثم دخلت مع كليتي الأخرى في الغيبوبة وتركتاني ودمي رهينتين من رهائن التلوث من المنبع حتى المصب. لقد دفعني الدم الغامض لأتذكر كلام علماء البيئة: الأرض مهددة بالتلوث، وهذا يعني أن الأرض صارت تحمل كليتين معطوبتين مثلي وها أنا أحاول أن أفكر بنوع الكوكب الذي يجب أن نتعاون معه، واسمه ومسافته، وطرق الاتصال به حتى نستعير منه (كلية) حية لتنظيف الأرض وتبديل كليتها المعطوبة، ثم يحضر لي الطبيب الهندي كليتي الميتة على طبق، فأتأمل زرقتها وبردها وأتأمل وجه الطبيب ودهشته، وتنتابني هاوية من التلاشي والانخطاف

فأحس بنفسي وقد ربطت إلى شاحنة هائجة وهي تجر جسدي في برار وعرة ملتوية.

قبل إجراء عملية زرع كلية جديدة كنت في بلدي أذهب كل أسبوعين إلى قسم الكلية الصناعية في المشفى الحكومي وأربط جسدي إليها بالأنابيب وكانت الكلية الصناعية بحجم شاحنة وكانت الدروب طويلة ووعرة وكنت أغمض عيني لأتذكر البحر والحيتان البعيدة التي تخرج رؤوسها من الموج الأزرق وتفتح أفواهها لتسأل الله أن يمنحها كليتين إضافيتين لتقدر بهما على احتمال التلوث والإقلاع عن فكرة الانتحار على الشواطئ الغربية.

عندما صحوت.. سألت عن الشاب الهندي الذي منحني كليته، فأجابتني الممرضة: بأنه ممدد في الغرفة المجاورة، وبأن أحواله عادية. عند ذلك صرخت:

- ليت الربة «شيفا» تمنحه كلية كليَّة القدرة، فما دامت تمتلك عشرة أذرع فلابد أن يكون لها عشرة كلى، وتقدر على التناسخ في أجساد مريديها من المتبرعين المجاورين لتعويضهم عما فقدوه.

قبل إجراء العملية كنت أخاطب نفسي.. أي شيء سيعاضدك ويجاريك.. مادام دمك ينقض عليك؟

عندما كنت أذهب إلى الكلية الصناعية في المشفى الكبير في العاصمة وأقعد إليها مبتهلاً حتى تتبدى لي في هيئة أم عظيمة، ثم أفتح لها أوردتي.. وأبادلها أنخابي فتتجرعني كأسا وراء كأس، حتى أثمل من وطأة النقاوة والصحو، وتغص هي بدورها من هول التلوث واللعنات.

واحد مثلي في آخر المشوار ينصاع لمنجزات عصر لا يحس نحوه بالحفاوة، ويتأمل انتصارات هذا العصر بوصفها من منجزات الشيطان، ثم يقعد إلى الكلية الصناعية ليمسح ذاكرته ويشعر بالحفاوة والابتهال، ويا أيها الحديد القليل كنت أخاطب جهاز الكلية الصناعية، ماذا تفعل بطابور المنتظرين الذين لا أهل لهم ولا سند وتنقض عليهم دماؤهم مثلما يفعل المغول بقرية بحرية ضئيلة.

لذلك حاولت أن أتعلم اليوغا.. لم أكن في آخر المطاف أؤمن بالحديد ولا بالكلية الصناعية، لذلك حاولت أن أتعلم اليوغا.. اليوغا حالة تستطيع من خلالها أن تخاطب كليتك بوصفها كياناً مستقلاً تستطيع تحويل برامجه وإرادته وتعديل قناعاته لصالحك.. واليوغا فن قائم على التركيز والتجاهل، ثم حاولت أن أتوهم وأنا أتابع التأمل والتركيز أن كليتي قد خرجت مني وقعدت قبالتي وبدأت بالاحتقان مني. ثم حاولت بالمزيد من التركيز أن أمنعها من تحقيق أهدافها، مذكراً إياها بأيام الحب، حيث كان الدم يشعل المخيلة بالأهداف النبيلة والأهداف الدامية وأحاول أن أتذكر جرحاً غابراً، وأحاول أن أتذكر دماً لامعاً تفصد مني. يا للأيام الماضية، والحياة التي لا تحدها الأخوة

والواجبات.

ثم أنهض لأعد العدة لجلسة اليوغا القادمة قبل أن يحين موعد الذهاب إلى طابور الكلية الصناعية آخر الأسبوع، ثم اقترب إليّ أحد الأصدقاء وهمس إلى أذني التي تشبه كلية مجوفة.

- ليس من حل إلا الذهاب إلى الهند للحصول على كلية جديدة، كلية ليس لها ذكريات.

- ولكن الهند بعيدة؟!

- الحياة هنا بعيدة أيضاً، والهند أقرب إلى الروح والأهداف. والناس هناك متعاونون مع من يتناسخون فيهم، وعليك لتحقيق ذلك أن تتفقه في فلسفات الحلول والارتحال والتقمص والتناهي، فمادام بوذا قد بادل الإمارة والقصر بظل شجرة، واستطاع بذلك أن يتطهر ويدخل في الصفاء والنقاوة دون الاستعانة بالكلية الصناعية، فلابد وأن كثيرين منهم يستطيعون من خلال النرفانا أن يبادلوا كليتهم بصحن من حبات الفول الناضج، فالكثيرون منهم بسبب المجاعة والديمقراطية يقدرون على الاعتقاد أن حبة الفول لم تتشكل عبثاً في هيئة كلية صغيرة وأن دورة تناسخها الطويلة النبيلة تستطيع أن تدخلهم في الطمأنينة والتعويض.

- أستطيع من أجل ذلك أن آخذ معي شاحنة مملوءة بالفول.

- خذ معك شاحنة من العرفان والقدرة على التأمل والإصغاء، وعندما تصل إلى هناك تذكر عمر أبوريشة وقصيدته (معبد كاجوراو)..

كاجوراو.

من منكما أعطى لصاحبه الأمان.

أنت أم الزمان؟

وعندما تفعل تأمل الهند بمحبة، فعندما يأخذ كائن مثلك كلية تخص قارة اسمها الهند عليه أن يترك فيها شيئاً غير كليتين معطلتين من وطأة الخوف والعماء.. وها أنت وبعد أن أضعت فرصتك تحاول أن تأخذ فرصة كائن سواك، لذلك تذكر أن المعتقدين (بالنيرفانا) يحسون بأنهم لم يخسروا شيئاً هاماً، غير أنهم وهم يتأملون جسدك وتقلب نظراتك يشعرون بأنهم قد ربحوا روحك برمتها.

ثم كان صباح وكان مساء، وكانت الخليقة هاجعة والحياة وبدأت خارطة الهند تتخاطر إليّ في هيئة عروس ترقص وتدور، وتدور وترقص حتى تكل الأرض من قدميها، وكانت حبات العرق المبارك تتلامع على جبهتها من جهة الملائكة، ثم بدأت تتشوش الرؤيا بسبب التلوث والحموضة واقتراب موعد الغسيل.

تقول زوجتي بعد أن تتأمل زرقتي وضيع أمري:

- حاول أن تبيع البيت وتحصل على بطاقتي سفر، لنقلع معاً. أنت إلى الهند، وأنا إلى جهنم الحمراء حتى أتخلص من كليتك وأجدد روحي وشبابي بكلية هندية مستعارة.

ثم أتأمل صمتها وأقانيم غضبها، فأجد الحق معها. لذلك أحمل

جسدي وكليتي وعشر ليترات من الدم الملوث منطلقاً إلى سفارة الهند ومكاتب بيع البيوت والعقارات.

عندما صعدت وزوجتي إلى الطائرة، خطر ببالي أن أتجه إلى الربان لأسأله عن أحوال الطائرة وأحوال كليتيها، وهل تعملان بصورة جيدة فأنا لا أثق بمخلوق له كليتين معطوبتين حتى ولو كان هذا المخلوق طائرة، غير أن زوجتي انتهرتني وضاعفت من ضغط الزرقة والتلوث في روحي ودمي.

ثم أقلعت بنا الطائرة، وبعد دقائق حاولت أن أتناول حبوباً منومة حتى لا أحس بتبدل الضغط الذي ينتابني من الجهات الثلاثة، جهة زوجتي، وجهة الجيوب الهوائية في طريق الطائرة، وجهة كليتي في طريقي، يا الله ما أعذب أن ينام الإنسان قريباً منك وهو في الطائرة دون أن يتذكر شيئاً سوى ومضات الهيولى الأولى وأنت تعطيها الأذن بالحركة والدوران لتبدأ مشروع تشكيل الخليقة والخلق، يا الله لو أن الطائرة تنطلق بنا إلى سدرة المنتهى تحف بنا الملائكة التي تشبه عرائس من الهند بأنوف مزينة بالخلاخيل، وحولهن رجال من الهند أيضاً يحملون سلالاً مملوءة بالكلى بعد أن عادوا من موسم وفير.. يا الله لماذا تلعب المصادفة دوراً ثالثاً لتكون الجنة في الطرف الآخر من السماء، وتكون الهند في الطرف الآخر من الأرض، ثم التفت إلى زوجتي النائمة وقد غمرتني أفكار هندية.. وأتأمل وجهها وأصيح، إن وجهها هندي المروءة والتقاطيع وتشبه امرأة عريقة هي (أنديرا غاندي).

وعندما وصلت الطائرة إلى المطار ونزلنا، كانت بعثة من المشفى الهندي الذي حجزنا فيه مسبقاً حاضرة للاستقبال ومعهم محفة لحملي غير أنني أكدت لهم قدرتي على متابعة الطريق ماشياً.

لكنهم لم يلتفتوا للكلام وحاول أحدهم أن يقنعني بالانجليزية بأنني منذ اللحظة أصبحت في قبضتهم وليس من طريقة للتسوية سوى الانصياع، وبأن آلهتهم ومعتقداتهم شديدة الوطأة عليهم وشديدة الرأفة بالغرباء.

بعدها دخلت في الصمت والانصياع وأنا أتلوى من وطأة الرأفة وغرابة النظرات، ثم تنبهت إلى جلود الفريق الطبي الهندي التابع للمستشفى. كانت جلود الفريق تلتمع بالزيت المبارك والقداسة وكانت محاجر عيونهم خارجة إلى جهة المحفة. في المستشفى بدأت الفحوصات والتحاليل وأدخلت إلى حرم الكلية الصناعية ووجدتهم هناك يعاملونها بتبجيل ومداراة كأنها بقرة مقدسة، وقد أخبرني أحدهم أن هذه الكلية انتزعت من سفينة جانحة كانت بمثابة مستشفى طبي عائم، ولكن التيارات أدخلتها عنوة إلى الشواطئ الهندية الضحلة، بينما كانت في رحلة من اليابان إلى المحيط بقصد معالجة أحد الأثرياء المتنفذين، وبأنها (أي الكلية الصناعية) تعتبر مقدسة لأنها جاءت من البحر، وقد

أدخل هذا السرد الطمأنينة إلى روحي، لأنني مثلهم كنت أعتقد أن البحر طيب ولا يخرج إلا طيباً.

كانت تكاليف الاستلقاء في غرفة مجهزة من غرف المستشفى الهندي باهظة، ليس بسبب تعاليم «شيفا» وأذرعها الكثيرة التي قد ينشغل بعضها بجيوب المرضى مثلما ينشغل بعضها الآخر بصياغة الحياة وترميم الجراح. وكانت زوجتي تنفق الكثير من أمومتها وهي تقوم بحساب المصاريف.

عندما تمكن الأطباء في مكتب حجز الكلى من إتمام المطابقة بين مصيبتي وكلية رجل متبرع، عقد المسؤولون في المكتب اجتماعاً حضرته الضحية تم فيه إيضاح الشروط وتحديد الأتعاب.. ووافق المتبرع على المقايضة رغم أن الثمن الذي سيتقاضاه أقل من حصة أي من الأطراف الأخرى في المكتب والمستشفى، ثم أُدخل الرجل إلى غرفتي ليحصل التعارف، وكان الرجل حذراً ومستغرباً وكانت زوجتي حذرة ومستغربة. عندما دخل الشاب الهندي إلى غرفتي في المستشفى، توقف قبالتي ثم ضم كفيه إلى وجهه وانحنى قليلاً كأنما يطلب مني تكفيراً عن ذنب سيرتكبه ثم تربع على الأرض مثل بوذا نحيل.. وعندما استوى في قعدته.

سألني إن كنت أعرف الانجليزية، فهززت رأسي موافقاً.. بعد ساعات من التأمل بدأ مخلصي الهند الكلام:

- إن شعب الهند ما عاد قادراً على التكاثر في أرضه وهذا الأمر يدفعنا للتناسخ والتكاثر في غيرنا من الأمم والأيام. لذا نقدّم (كلانا) لنساهم في تنظيف الأمم والشعوب من ضغط العنف والدماء التي تجتاحها، إنني أقبض منك ثمن ما أعطي لأستعين به على متابعة العيش في بلادي، لكنني أقدم لك شيئاً لا تضاهيه كنوز الأرض (كليتي)، وتقدم لي شيئاً لا تضاهيه كنوز الأرض رغبتك في التعايش معي ومحبتي في الطرف الآخر من الأرض، لذلك دعني أتأملك لأيام كثيرة حتى أحبك وبعدها ستحبك كليتي وتذهب إليك برغبة منها وتتعاون معك، ولأنني كذلك سأجعل من غرفتك مزاراً لي.. وسأضع بخوراً وتوابل وطيباً حتى تتحرك طبيعتك وتتقرب مني.. وتتحرك طبيعتي وتتسرب إليك. ولأنني أعطيك شيئاً له نظير عندي فأنا أتمنى أن يطول عمرك وكهولتك حتى لا يموت بعض مني فيك، وسأعلّم أولادي الصغار على محبتك مثلما يحبون أباً بعيداً تنبض في إحدى خاصرتيه كلية أب قريب.

يومان، ثلاثة، أربعة أيام من التأمل والإصغاء والبخور والمتابعة، حتى صارت كلية الرجل الهندي تنبض إلى جهتي وتخرج عليه ولم تعد قادرة على احتمال موضعها وضغط السوائل التي تتدفق إليها، عندها نهض الرجل الهندي كأنما يعاني من مغص في خاصرته وأعلن استعداده لتقديم الأضحية، ثم بدأت بعدها حركة كثيفة صامتة، وأدخلنا معاً إلى غرفة العمليات، وعندما تم كل شيء وأخرجت مني

كلية ميتة، وأدخلت إلي كلية شابة تخص الرجل الهندي الذي لم تدخل جسده سوى المباضع والخيوط، وعندما تم كل شيء، تم نقلنا إلى غرفتين متجاورتين.

عشرة أيام من المعالجة والمتابعة وتناول الوصايا والعقاقير والكلية الجديدة تنبض إلى جهة الغرفة الأخرى حيث يتمدد الرجل الهندي، ثم بدأت الجدران والأيام تحول بينها وبين التواصل والحنين ثم قبعت الكلية الجديدة في مكانتها وانصاعت لي.. بعدها دخلت زوجتي فزعة وقالت لي:

- الرجل الهندي ذهب دون كلمة وداع. هل نقدر أن نذهب إلى بيته عندما يعطونا الأذن بالخروج.

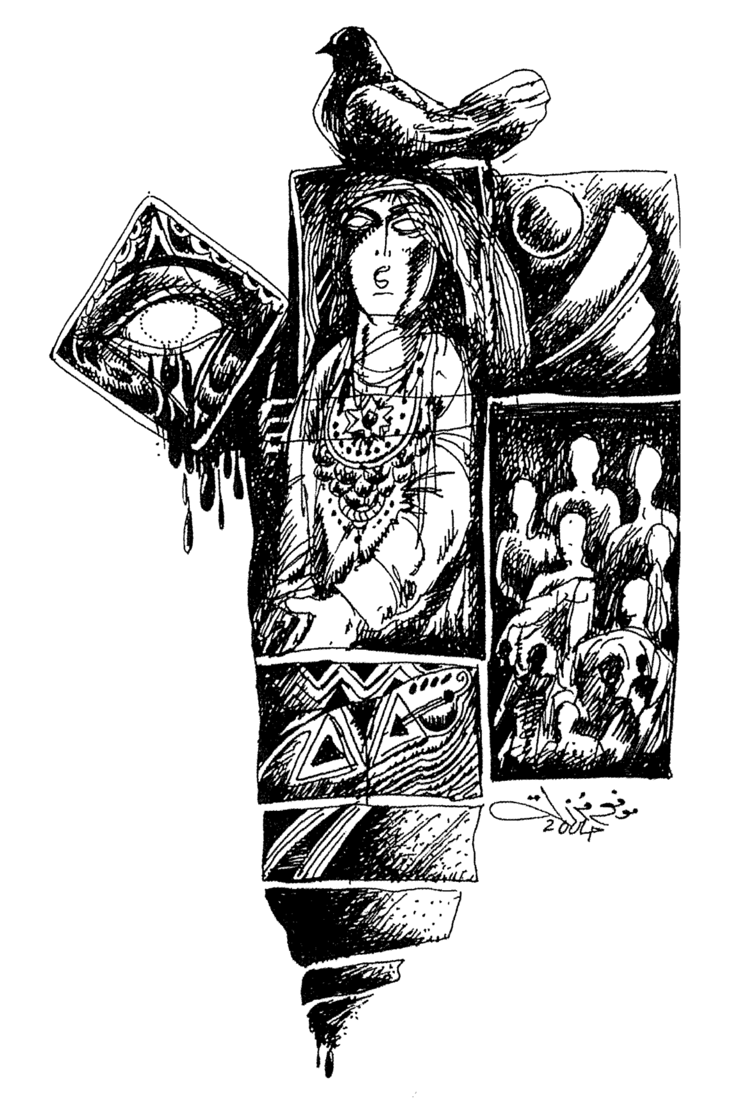
ثم حاولت أن تتساءل عنه كثيراً وعن عنوانه، وبدأت ألمح على تقاطيعها حزناً لا تقدر عليه سوى النساء المتيمات، وبدأت تدخل في النحولة والشرود ثم حاولت في مرات عدة أن تبحث عن عنوان الرجل الهندي الذي منحني كليته غير أنها لم تجد خبراً أو أثراً يعينها على الاتصال. وبدأت أنتبه كثيراً إلى زوجتي وغرابة روحها والتفاتاتها وضياع أمرها ثم صارت تبكي عندما اقترب موعد عودتنا إلى الوطن وتضرب قبضتها إلى صدرها والجدار وهي تقول:

- يجب علينا أن نلتقي به..

- لماذا فعلها ومضى.. ليته كان منتبهاً إليّ.

وكنت أستغرب منها ذلك وأقول في نفسي: الذهاب إلى الوطن والانصراف إلى الحياة اليومية والأولاد سيساعدانها على الخروج من هذه الحالة.

عندما وصلنا إلى بيتنا القريب من البحر.. كانت زوجتي تغسل جسدي كل يوم.. وعندما تقترب بوجهها من الجرح الذي خلفته العملية.. كانت تقترب بشفتيها لتقبل بشغف الموضع الذي تقبع خلفه الكلية الجديدة، لذلك كنت أخمن أن زوجتي تحاول أن تقبل رجلاً آخر غيري، رجلاً يقبع في الطرف الآخر من الأرض، والطرف الآخر من الجسد.


2004

# صورة سالبة

بقلم: عمر أبو القاسم الككلي
(ليبيا)

إضاءة القاعة لا تتجاوز الحد الذي يمكّن الجمهور من تبين الكراسي.. الممثلون (وهم ذكور وإناث ومن أعمار متمايزة) يجلسون في القاعة متناثرين (لا يزيد عدد الجالسين متجاورين عن ثلاثة). الستارة مرفوعة والركح في إظلام تام. هناك موسيقا (من نوع المارشات) منخفضة جداً، وبين الحين والآخر، ترتفع، وبشكل مزعج أحياناً، لمدة ثوان.

انبثقت الدقات التقليدية رصينة، وقورة وآمرة فأطفئت، فوراً، أضواء القاعة وران الإظلام الكامل لمدة دقيقة. ارتفعت، أثناء ذلك، الموسيقا بمستوى معقول ونهض الممثلون صائحين:

- نعم نعم. نعم نعم. نعم.

أضيء الركح تدريجياً، فانكشفت خلوه من أي ديكور واكتساؤه بالسواد من كافة جوانبه. فوراً أخذ الممثلون في مغادرة القاعة والصعود إلى الخشبة. لم يردوا تحية الجمهور وعمدوا، حالاً، إلى التحرك على الخشبة معطين انطباعاً بأنهم يسيرون في شوارع. كانوا يتحركون فرادى وأصحاباً (ليس أكثر من ثلاثة). إيقاع حركتهم كان متبايناً وكانوا يعطون، في مختلف حالاتهم وأوضاعهم، انطباعاً قوياً بالتجهم والتوتر. لباسهم كان عادياً وألوانه من أكثر الألوان استعمالاً (دون أن يكون موحداً) وكانت الإضاءة مركزة على نحو يحول دون ظهور ظلالهم. أحياناً يقف اثنان أو ثلاثة (كما يقف المعارف والأصدقاء الذاهبون في عجلة من أمرهم عندما يلتقون عرضاً) ليتبادلوا التحايا والحديث (الذي لم يكن مسموعاً)، في بعض الحالات يقترب أحد من المتحدثين فيبترون لقاءهم ويتفرقون مسرعين. تعلو الموسيقا فينتبه الجميع. وعندما تخفت يهتفون:

- نعم نعم. نعم نعم. نعم.

لم يكن علو الموسيقا يستمر طويلاً. لكنه يتكرر على نوبات قصيرة متتالية مفصولة، في كل مرة، بهتاف: نعم نعم. نعم نعم. نعم. وكان مدة الهتاف تستغرق، أحياناً، مدة أطول من مدة نوبة علو الموسيقا.

فور عودة الموسيقا إلى وضعها العادي كنا نسمع، هنا وهناك، نعم(ات) أقل حماساً وارتفاعاً، ونشاهد البعض يتبادلون الهمس بسرعة واختلاس واضحين.

عقب كل نوبة من هذه النوبات، كانت تمكن ملاحظة زحف الجدار الخلفي للركح إلى الأمام قليلاً.

عندما بلغ الجدار الخلفي للركح وسط الخشبة، انقطع الهتاف الذي اعتدناه يتبع نوبات علو الموسيقا وصارت تندُّ عن البعض، متبادلة فيما بينهم، كلمة: لا. لا. وتزداد حالات الاقتراب من المتحدثين. بعد كل نوبة علو في صوت الموسيقا غير متبوعة بهتاف النغمات) تخف الإضاءة بما يوحي بالليل لنرى أفراداً يقودهم (أو يدفعهم) أفراد آخرون (لا يوجد تمييز في مظهر الفريقين) بعنف، وتتناهى، من خارج الركح، على نحو خافت، صرخات...

يستمر، في هذه الأثناء، زحف الجدار، ومن ناحية أخرى يأخذ بعد كل نوبة من هذه النوبات الأخيرة، عدد الذين يتبادلون ويجهرون بكلمة لا يزداد (ولكن دون أن تتحول إلى هتاف) والحذر ينقص وكذلك حالات الاقتراب من المتحدثين. وتأخذ حالات الاقتياد تتناقص حتى تتوقف، ويلحظ الظهور التدريجي لظلال الممثلين.

عندما غيب الجدار الخلفي الزاحف ما يمثل ثلاثة أرباع الركح وراءه، صرنا نشاهد بعض الممثلين يأخذون في الضحك عقب كل نوبة علو للموسيقا. ومع ازدياد تقلص المساحة أخذ عدد الضاحكين يتزايد وكذلك قوة الضحك الذي يبدو - تماماً كالصرخات المتناهية من خارج الركح - لا إرادياً.

لما شارفت المساحة بين الجدران وموقع الستارة الأمامية للركح على الانعدام، شرع الممثلون (الضاحكون فقط، وهم أغلبية) ينزلون إلى القاعة (مستغرقين في الضحك). بعضهم جلس على أقرب كرسي شاغر صادفه وبعضهم تخير أماكن قصية في القاعة في حين ظل البعض الآخر يتمشى بين الصفوف.

تواصل الضحك إلى أن علت الموسيقا، عندها وقفوا صائحين.

- لا لا. لا لا. لا لا.

أطفئت إضاءة الركح وأنزلت الستارة وصمتت الموسيقا.

# العهدة

بقلم: د. مصطفى رجب
(مصر)

لم يهتم بإزاحة التبغ المحروق الذي تساقط منطفئاً على ملابسه، ولماذا يهتم بذلك؟ إن ما يهمه حقاً أن علبة سجائره توشك أن تنتهي، وما زالت أمامه ساعات ثلاث حتى يبدأ عذابه اليومي بحثاً عن النوم. ساعته تشير الآن إلى منتصف الليل تماماً.. ولم يعد في العلبة إلا ثلاث سجائر، وأمامه مائة صفحة يريد أن ينتهي من قراءتها.. ترك الكتاب قليلاً، وأخذ يمتص الدخان في تلذذ غريب، كأنه يريد أن يستمتع بمنظر سيجارته وهي تحتضر بين يديه بلا شفقة.

هو أيضا يمتصونه بلا شفقة، إنه يحترق كسيجارته تماماً لكي يتلذذ الآخرون، وقعت عيناه على صرصارين يتطارحان الغرام بشبق ظاهر، هوأيضاً يبحث عن صرصارة يطارحها الغرام.. أطفأ سيجارته بلا وعي، وألقى بالكتاب في غير احترام.. وطفق يتأمل الصرصارين.. لكن متعته لم تستمر.. إذ يبدو أن صوت إلقاء الكتاب أزعج الصرصارين فجريا بعيداً عن بصره.. تابعهما فاندسا في أكوام الصحف القديمة أسفل سريره الجريد.

عاد إلى سيجارته، فوجدها قد لفظت آخر أنفاسها، ندم على اندماجه مع الصرصارين.. امتدت يده إلى العلبة ليشعل غيرها.. لكنه توقف فجأة.. التفت إلى ساعته.. ثلاث دقائق بعد منتصف الليل.. عاد إلى الكتاب فاتر الهمة، تداخلت السطور أمام عينيه.. ما للسطور تتقاطع بعد أن كانت متوازية؟ ما لها تنحني وتتلوى بعد أن كانت مستقيمة؟ الحروف المتجاورة تتطارح الغرام بشبق ظاهر.

والنقاط «تتنطط» فوق حروف لا تريد نقاطاً.. أجرت عيناه محاولات صامتة مستميتة للصلح بين النقاط والحروف.. ابتسم لأن تغيير وضع النقاط وتبديل ترتيبها على الحرف ولد كلمات جديدة.. بعضها مضحك.. وبعضها يتجافى عن الأخلاق العامة.. وبعضها لا معنى له على الإطلاق - تماماً ككلام الدبلوماسيين

عن الســلام ـ الحــروف تتـعــرى وتتــراقص.. ويصــبـح منظرها مـخـجـلاً.. اسـتـغـفـر ربه واسـتـعـاذ.. وألقى بالكتاب جانبـاً.. مد يده إلى علبة سجائره.. توقف.. أربع دقائق بعد منتصف الليل.. ست سنوات وهو مـقـبـور في هذه الحـجـرة الحقيرة.. نصف الراتب تقريباً يحال إلى دفتر التوفير.. وجنيهان يسافران أول كل شهر إلى أخته الأرملة العمياء العجوز.. والباقي يعيش منه.. أكلاً.. وإيجـاراً.. وكـتـبـاً.. وسـجـاير، والحصيلة ستمائة جنيه.. هيه!!. هانت..!. ها هو ذات يقـتـرب من الفرج..!. فبعد تسع سنوات سيكون لديه ألف وخمسمائة جنيه.. سيدفعها مقدم إيجار شقة متواضعة.. بعدها يبدأ في التوفير مرة أخرى ليستكمل مشروع الزواج التاريخي الذي نذر نفسه لإتمامه.. بسيطة.. وما التسع السنوات في حياة الإنسان الطويلة.. العريضة؟!!

الصبر مفتاح الفرج، والله يوفي الصابرين أجرهم بغير حساب يوم القيامة. شيء طبيعي. في الدنيا لا أحد من الناس يحاسب الصابرين. أو حتى يهتم بهم.. أفيحاسبهم الله يوم القـيـامـة؟.. هناك عـشـرات الحلول التقليدية لمشكلته.. يستدين مثلاً.. يسرق.. يفتتح محلاً تجارياً صغيراً.. يقبل هذه الرشاوى التي تعرض عليه غدواً وعشياً.. لكي يوافق على وضع عهدته فوق الشهادات المزورة.. هو دائمـاً يخـتـار الحل الأسـهل.. أن يصبر.. فالزمن ـ كما قيل له ـ كفيل بحل كل المشاكل.. ثم إنه لا مشكلة لديه أصلاً.. فالزواج والشقة مشاكل تقليدية.. وهو إنسان غير تقليدي.. رسالته في الحياة هي رعاية الأخلاق العامة.. والحفاظ على عهدته.

الدولة بكل هيلها وهيلمانها تأمنه على شـعـارها.. وهو يرى أنه جدير بحمل هذه الأمانة.. يرى نفسه بلا مشاكل من أجل الحفاظ على هيبة الدولة المتمثلة في شعارها من عبث العابثين.. صحيح هو لا يرى علاقة واضحة بين دبلوم الصنايع (شعبة النسيج) الذي يحمله وبين مهمته الجسيمة تلك.؟ أين ما درسه.. الزخرفة.. الأصباغ.. الكي.. الطباعة.. عيوب النسيج.. عيوب الغزل.. الرسم الصناعي؟.. ومع ذلك فلا بد أن هناك حكمة ما بين دراسته وبين وظيفته.. وهذه الحكمة وإن خفيت عليه هو، واضحة في «مخ» الحكومة.. عندما قذفت به القوى العاملة إلى وظيفته تلك «سكرتارية مكتب الوزير» كـاد يجن..!!لم ينم ليلتها.. تخيل أن الله عوض صبره خيراً.. وتخيل أنه سيكون الرجل الثاني بعد السيد الوزير..

فوجئ عندما جاء ليتسلم عمله.. أن لمكتب الوزير مديراً بدرجة كيل وزارة، وثلاثة مديري عموم، وتسعة رؤساء إدارات.. وأربع عشرة شعبة متفرعة عن الإدارات التسع.. لكل منها رئيس شعبة ووكيلان.. وهو القاسم المشترك الأعظم بين هذه الرؤوس الكبيرة جميعاً فكل قراراتهم وتوجيهاتهم وتعليماتهم هراء ولغو فارغ ما لم تمسسها عهدته.

عندما اختاروه لحمل خاتم شعار

الدولة.. انتفخ، شعر بأهمية جعلته دائماً مهموماً.. لا يستطيع الجلوس على المقاهي العامة.. لا يستقبل في حجرته كل من هب ودب.. لا يزور من أصدقائه إلا من يماثلونه في الأهمية، مدير المخازن، رئيس قسم المشتريات.

ليس صحيحاً أن يقاس الإنسان بمقدار ما يملك من مال، المال زائل ولا أمان له، ولكن المقياس الصحيح للإنسان هو «عهدته».. فعلى الرغم من أن عهدة مدير المخازن أكثر حجماً.. وتحتاج إلى عدة غرف.. ولكنها دون عهدته أهمية.. فهذا الخاتم الصغير الذي يقبع في درج مكتب صغير.. هو الدولة.. ياه!!!.

كلما فكر بهذا الشكل اهتز جسمه واقشعر بقوة.. أنا الدولة.. الدولة تعيش فيّ.. آه.. لو كانت الحكومة ذكية لأعطت لكل موظف راتباً يتناسب وخطورة عهدته لتحميه من الإغراءات التي يتعرض لها.

ظهر الصرصاران مرة أخرى.. يبدو أن الأنثى قد حملت فهي تتهادى في ثقة وخيلاء.. ولا بد أن الذكر هو الذي يسير أمامها حذراً متلفتاً يتحسس الطريق.. امتدت يد الصرصار تبحث عن زاد.. وامتدت يده هو إلى علبة سجائره.. أشعل واحدة.. ثماني دقائق بعد منتصف الليل.. هرب الصرصاران مع فرقعة عود الثقاب..!!



# علي بابا..

بقلم: سمير عبد الفتاح
(اليمن)

وهج جفنيك الناري يتألق عبر المكان وينعكس على البعد.. الأرق يتسع ويأخذ مداه ويسحب يقظتك ويلقي بها أمام عينيك.. (علي بابا) الأرق يصنع طنيناً يبعد النوم عنك ويدخلك في متاهات القلق.. (علي بابا) سقف خيمتك فضاء أسود.. شعيرات بيضاء تلمع عليه.. لكن سقف خيمتك ليس السماء.. مد يدك في الفراغ وتابع أنامل يدك داخل الليل الأسود المزيف وارتجف عندما تصطدم يدك بالجدار.. استدر بجسدك المرهق نحو الباب واهدأ عندما ترى من الباب السماء. (علي بابا) هرب النوم منك فطارده في الخلاء. (علي بابا).. حبال الخيمة تهتز على وقع خيول من بعيد وتضاعف الحمرة في عينيك.. تحسس براويز جدار الخيمة وتأكد من أن الخيمة تهتز. (علي بابا) الخيمة تهتز على وقع خيول من بعيد.

لا تخف (علي بابا).. ارفع رأسك بمحاذاة باب الخيمة.. اغمض عينيك المتوقدتين وأرهف السمع:

«تك.. تك.. تك»

نجوم النوم تهتز عند الأفق:

«تك.. تك.. تك»

(علي بابا).. افتح عينيك.. لا أرق عند الأفق.. لا خيام.. ولا نوم. (علي بابا) ثبت سمعك من جديد:

«تك.. تك.. تك»

تسمع بوضوح وقع حوافر الخيول.. قوية.. وثقيلة.. كأنها تحمل أشياء.. نعم.. كنزك (علي بابا) تحمل.. الخيول تحمل كنوزك.. (قدور ذهبية مملوءة بالأوراق.. أواني فضية مملوءة بالحبر.. ستائر حريرية ملفوف داخلها أقلام...).. كنزك (علي بابا). إنس أرقك وانطق كلمة سرك:

«افتح يا أرق.. إفتح يا ليل.. افتح يا نسيم.. افتح يا نسيان.. افتح يا بركان.. افتح يا كل شيء...»

انطق (علي بابا).. مفاتيح كنزك من قعر بئر حلقك الجاف وقص آثار سعدك.. (علي بابا).. تدثر فالبرد شديد خارج الخيمة وارفع ياقة قميصك وطارد الخيول.. خيول

كنزك.. سر (علي بابا) فالنوم يمتطي أحد تلك الجياد عند الأفق:
«تك.. تك.. تك»
حوافر وحوافر.. خطوات وخطوات.. البرد يريح عينيك المحمرتين ويرجف قدميك المثقلتين بالقلق ويشعرك بالخدر.. لا تتوقف (علي بابا).. كنزك يكاد يمس الأفق.
لا تقف (علي بابا).. الريح ما يعصف بجوار قدميك:
«شش.. شش.. شش»
(علي بابا).. لا تفزع.. صفارة قطار مرت بجوارك فقط.
«شش.. شش.. شش»
قطار آخر شارد.. لا تفزع (علي بابا).. ابتعد قليلاً عن منتصف الطريق:
«شش.. شش.. شش»
قطار تائه آخر.. إذاً ابتعد قليلاً للأعلى:
«شش.. شش.. شش»
قطار آخر؟! لا يهم.. (علي بابا).. كنزك فوق الخيول.. كنزك (جنيات أطفال.. أباريق حلوى.. سلاسل من صلصال.. ألواح ثلج...) (علي بابا).. قطار آخر فلا تفزع.
طابور أمامك.. لا تقف (علي بابا) اترك بطاقتك في نهاية الطابور وانطلق وراء خيول كنزك.
لا تتعب (علي بابا).. لا تدخل اليأس إليك.. الصحراء واسعة لكن أفقها ضيق، ستخنقها (علي بابا) بخطواتك.. (علي با با).. كنزك (خيول مجنحة.. أحلام أطفال.. غول يحمل ابتسامة بلهاء.. نجم تائه.. قارورة مارد مكسورة.. أقداح صدئة..)، لا تنم هـ نا.. (علي بابا).. السباق ما زال طويلاً والحوافر تبتعد.. (علي بابا).. الهث وتسلى بعدِّ حبيبات الرمل:
«واحد.. اثنان.. ثلاثة...»
(علي بابا.. أيقظ اليقظة فيك.. المغارة أمامك.. إلهث.. إلهث.. إلهث، لقد انتهت الرحلة.. قل كلمة سرك (علي بابا):
«إفتح يا دهر».
أغلق باب المغارة من الداخل وأطلق الشمس ونم حتى تأتي الخيول مرة أخرى.

# حقوق المرأة في المجتمع الإسلامي

من الكتب التي تناولت مبادئ الإسلام وتعاليمه بأسلوب عصري كتاب (حقوق المرأة في المجتمع الإسلامي) للمؤلف الدكتور مصطفى إسماعيل بغدادي، الذي فاز بجائزة التأليف في المسابقة الدولية التي نظمتها (منظمة اسيسكو) للتربية والعلوم والثقافة، وقد حرصت المنظمة على إصداره باللغة العربية واللغة الإنجليزية والفرنسية لنشره في الدول المسلمة غير الناطقة باللغة العربية.

وقد احتوى على العديد من المواضيع التي تهم المرأة، منها تاريخ المرأة خلال العصور، حيث كانت في المجتمعات القديمة تعيش حياة لا تقل عن حياة الحيوانات العجماوات، وكانت ذليلة النفس، قليلة الرجاء، لا كيان لها ولا ميزان، ولا آدمية ولا شخصية معتبرة، ثم مشت القرون الوسطى وئيداً، فإذا بها تخرج منها وهي إحدى ثلاث:

إما سيدة سكنت القصور، وإما فتاة سكنت الدير، وإما عجوز شمطاء اتهمها الناس بالسحر. حتى جاء الإسلام فخفض لها جناح الرحمة، وشملها في جميع تشريعاته بعطف وكريم وأعطاها من الحقوق ما لم تحصل عليه من قبل، وسما بها إلى مرتبة رفيعة، لم تصل إلى مثلها في أية شريعة من شرائع العالم، قديمة وحديثة، وسوى بينها وبين الرجل في شؤون الحياة ولم يفرق بينهما إلا حيث تدعو طبيعة كل من الجنسين، ومراعاة الصالح العام، وصالح الأسرة بل وصالحها نفسها، وقد يرى بعض البحثين ذلك تقدمية، سبق بها الإسلام زمنها بقرون كثيرة والحق أن الإسلام حين نزل بتلك الحقوق لم ينظر إلى ما ستبلغه المرأة من تطور، يعمل على أن يأتي على مثاله ليكون تقدمياً، أو غير تقدمي في نظر المعجبين، أو غير المعجبين، بل نزل يقرر الوضع الحق لنظرة المرأة كما يراها الله، أو نزل يقرر الصورة التي تمثل كفاية المرأة الروحية والحسية.

وليست حقوقها مجرد حلية سطحية، عاطلة من الواجبات، تتباهى بها المرأة في مجال التقدمية، إنما هي حقوق أعطيت لها لتؤدي دوراً أو مهمة في الحياة تلائمها فإذا قصرت فيها، فقد قصرت في حق الله والدين، وحق نفسها ومجتمعها. وإذا ما تابعنا تاريخ المرأة إلى عصر النهضة نجد أنه لم يقرر لها أية حقوق إلا في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي. بعد أن توسعت النهضة الصناعية في أوروبا، فأوجدت مع توسعها أسلوباً جديدا للحياة، واضطرت المرأة إلى أن تخرج إلى العمل في المصانع والشركات، وكانت الحاجة إلى عملها أعظم ضاغط على الرجل، جعلها تفتح فمها بالمطالب وتقاضيه بما سمي حقوق المرأة، ولكن الفرق بين الحقوق التي أعلنها الإسلام، وبين إعلان آخر من حقوق المرأة الوضعية هو فارق المصدرين (السماء والأرض، والخالق والمخلوق). بل إن الإسلام قد انفرد بحقوق لم تدع إليها التشريعات الوضعية حتى الآن، وهو عدم تكليف المرأة ما لا تطيق، أياً كان هذا التكليف، سواء بدنياً أو عقلياً، ماديا أو أدبياً، وإنه لم يفرق بين القوي والضعيف، أو الغني والفقير عند إعطاء هذه الحقوق، بينما لم توضع الحقوق في التشريعات الوضعية إلا لتطبق لصالح أصحاب النفوذ والأغنياء.

**د. ليلى خلف السبعان**

# موقف ابن الشجري من شعر المتنبي

من الدراسات الحديثة الصادرة عن حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية في جامعة الكويت دراسة حول موقف (ابن الشجري) من شعر (المتنبي) للمؤلفة (الدكتورة ليلى خلف السبعان) المستشارة في قطاع البحوث والمناهج في وزارة التربية، وعضو هيئة التدريس في جامعة الكويت - كلية الآداب - قسم اللغة العربية وآدابها.

وتهدف الدراسة إلى الكشف عن جهد ابن الشجري في إعراب أبيات المتنبي، وحل مشكل أبياته، وبيان مدى تأثيره بالسابقين، وأثره في اللاحقين.

وتلقي الضوء على علمين كبيرين من أعلامنا، هو المتنبي أكثر شاعر تناوله العلماء بالدراسة والتحليل، والآخر هو ابن الشجري أحد كبار العلماء والنحاة في القرن السادس الهجري.

وتدور الدراسة حول موقف ابن الشجري من المتنبي في كتابه (الأمالي) وهو كتاب رائد من كتب النحو التعليمي، الذي لا يدرس القواعد كما وردت من خلال أبواب النحو فحسب، وإنما يتعرض لها من خلال النصوص، وهو ما أطلق عليه اسم (النحو التطبيقي).

وعلى الرغم من أن النحاة قد حددوا منتصف القرن الثاني للهجرة النبوية نهاية للاستشهاد بالشعر على قضايا النحو، فإننا قد وجدنا اهتماماً كبيراً من النحاة بشعر المتنبي.

ويكفي للتدليل على مدى اهتمام النحاة بشعره أن أول شارح لهذا الشعر هو (ابن جني)، ثم (الربعي وابن سيدة الأندلس وابن القطاع، وابن الحاجب، وابن هشام وابن الشجري)، وتكشف الدراسة عن اهتمام ابن الشجري بشعر المتنبي، فهو لم يكن كسابقين مهتماً بزاوية واحدة إما شرحاً، أو كشفاً عن مشكلة أو معرباً له، بل جمعت آماله هذه كلها، فضلاً عن فضل كامل خصصه للحديث عن إبداعاته الفنية، وما تفرد بها، بدأه بقوله (فصل أنبه فيه على فضائل أبي الطيب)، وذكر فيه كثيراً من أبيات المتنبي، ولم يكتف بذلك، بل نقل كثيراً من أقوال القدماء في الكشف عن عبقرية المتنبي كما كشفت الدراسة أن كثيراً من شراح المتنبي كانوا ينقلون عن ابن الشجري نقلاً مباشراً، أو غير مباشر، مصرحين بالنقل مرة، ومغفلين الحديث مرات عدة، وما ذلك إلا لأن ابن الشجري قد درس المتنبي دراسة محب للشاعر، راغب في الكشف عن سر خلوده، وجودة إبداعه.

ولا عجب فالشجري شاعر هو الآخر قبل أن يكون نحوياً، ولذا نجد كثيراً من آرائه قد تفرد بها، ولم يقل بها أحد قبله.

ومن هنا جاءت الدراسة وافية، ودليلاً على عمق الخلفية العملية للدكتور ليلى السبعان التي تناولت هذه الدراسة بوعي، وقد كان زادها الصبر، وهدفها النفع.

ووددت إثراء المكتبات العربية بمثل هذه الدراسات المفيدة، لتظل النهضة العربية والفكرية سائرة بإذن الله على طريق النجاح، وبلوغ الغاية.

**د. مصطفى إسماعيل بغدادي**

# مدحت علام

## رابطة الأدباء:

### د. سعد بن طفلة يحاضر عن الخطاب المدني الكويتي

ألقى وزير الإعلام السابق الدكتور سعد بن طفلة العجمي في رابطة الأدباء محاضرة عنوانها «الخطاب المدني الكويتي» والتي أدارها الكاتب وليد المسلم.

تحدث بن طفلة عن ضرورة تحديد مفاهيم سياسية كويتية، ودخول مفاهيم سياسية جديدة على الساحة العالمية، وقال: «الخطاب المدني الكويتي يطالب بدولة مدنية طرحها الآباء قبل نصف قرن من خلال الدستور الذي يساوي بين الجميع، وأوضح بن طفلة أن هناك من يمارس السياسة بشعارات دينية ومن يمارسها بشعارات مدنية، مؤكداً أن التيار المدني هو صمام الأمان لهذا البلد، لإيمان أصحابه بالتعايش مع جميع أبناء المجتمع دون النظر إلى انتماءاتهم أو طوائفهم، وكشف بن طفلة على ضرورة تحديد مفاهيم الخطاب المدني الكويتي لأن الكويتي في مكانة مع الخطاب الديني.

### إبراهيم الخالدي في ديوانه الجديد «احتمالات المعاني»

صدر للشاعر الزميل إبراهيم الخالدي ديوان شعر جديد عنوانه «احتمالات المعنى» والذي رصد فيه الخالدي رؤى فلسفية متنوعة في دلالاتها وأشكالها، ليقول في احدى قصائده:

**يا هذا المتغابي**
**كم تشبه وجها**
**خبأني فيه صحابي**

كما تحدث الشاعر في قصائد أخرى عن طفولته، إلى جانب قصائد وطنية أهداها إلى وطنه الكويت يقول في قصيدة «تحب الكويت»:

**أحب الكويت بصفارات إنذارها**
**وجار يهدد**
**وغزو يشرد**

وأهدى الخالدي بعض قصائد الديوان إلى سليمان الفليح، وإلى ابنته هلا، والإنتفاضة الفلسطينية.

## إدارة الآثار والمتاحف:

### آخر الأعمال الميدانية في مواقع أثرية إماراتية

ضمن الأنشطة الثقافية لدار الآثار والمتاحف في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أقيمت محاضرة لأعضاء «البعثة الكويتية البريطانية في المدرسة القبلية، ألقى فيها الدكتور هايكو كالويت بحثا عنوانه «الآثار في صحراد الجزيرة العربية.. النتائج الميدانية لمنطقة خور المناهيل في أبو ظبي».

كما تحدث الدكتور مارك بيتش في بحثه عن «آخر نتائج التنقيب الأثري في جزيرة مراوح في الإمارات».. وأدار المحاضرة الباحث الإماراتي عيسى عباس.

وتطرق بيتش في نحته آخر المراحل الاستيطانية في موقع جزيرة مراوح الاماراتية، التي كانت بعد منتصف الألف الخامسة قبل الميلاد، كما ألقى كالويت الضوء على آخر الأعمال الميدانية في موقعي خور المناهيل، وحزمة خور المناهيل الواقعين في أقصى الجنوب الشرقي من صحراء الإمارات.

## فرقة مسرح الخليج العربي:

### كتب وثائقية لمجموعة من الباحثين

بمناسبة مرور أربعين عاما على تأسيس فرقة مسرح الخليج العربي صدرت العديد من المطبوعات الوثائقية ومنها «السجل الوثائقي للأعمال المسرحية لفرقة الخليج العربي 1963 - 2004» بالإضافة إلى كتاب «محمد السريع فنان الذاكرة» من إعداد صالح الغريب، وكتاب «صقر الرشود غاب وقت التوهج» من اعداد محبوب العبدالله، ثم كتاب «ملتقى صقر الرشود المسرحي الأول» والذي يتضمن البحوث والدراسات التي قدمت في هذا الملتقى.

وأعد عماد جمعة كتاباً عنوانه «خليل اسماعيل.. الضاحك الباكي»، بالإضافة إلى كتب أخرى توثيقية انتهجت طريقا شاملا من أجل تعريف الجيل الجديد بهذه الفرقة التي حملت على عاتقها مسؤولية تطوير الفن المسرحي المحلي، والوصول به إلى مستويات راقية، بفضل ما تتضمنه من كتاب ومخرجين، ومؤلفين متميزين.

## المستشارية الإيرانية:

### مؤتمر «التواصل الثقافي ضروة استراتيجية»

نظمت المستشارية الثقافية الإيرانية في الكويت مؤتمرها الثقافي السنوي الأول الذي جاء بعنوان «التواصل الثقافي ضرورة استراتيجية» وحضره نخبة من المفكرين، والكتاب، وذلك بمناسبة احتفال الجمهورية الإيرانية الاسلامية، بالذكرى السنوية السادسة والعشرين لانتصار الثورة الإسلامية.

ألقي في الجلسة الافتتاحية للسفير الايراني لدى الكويت جعفر موسوي بحث تحدث فيه عن ضرورة التقارب الفكري بين المجتمعات الإسلامية، كما ألقى المستشار الثقافي الإيراني حسن فاكرند كلمة رحب فيها بالمشاركين في هذا المؤتمر ولقد تضمن المؤتمر أربع جلسات تناولت العديد من القضايا التي تهم المجتمعات الاسلامية، والمرأة المسلمة وتقريب المذاهب الاسلامية،

ومن المتحدين في هذا المؤتمر الدكتور محمد الشريف، والشيخ عبدالله دشتي، والدكتور جعفر عباس، والدكتور محمد الرميحي، والدكتور حمد العبدالله، وكوثر الجوعان، وخولة العتيقي، وأحمد الديين وغيرهم.

## الامارات

### مؤتمر الشرق الأوسط للنشر في دبي

أقيم في دبي مؤتمر الشرق الأوسط للنشر في دورته الأولى، وهو المؤتمر الذي يشهد تظاهرة كبيرة يشارك فيها رواد النشر الإعلامي العالمي، ولقد أكد المدير العام لمنطقة دبي الحرة للتكنولوجيا والإعلام أحمد بن بيات في كلمة ألقاها على الحضور أن ظهور التقنية الرقمية والإنترنت لم يكن سببا في تحول وجه الصناعة وأساليبها وتبادل أنماط الإنتاج والتوزيع فحسب، بل أنه فرز أيضا تحديا جديدا، يكمن في تغير القالب النموذجي للمنتج في هذه الصناعة وهو القالب المطبوع.

وتضمن المؤتمر العديد من الجلسات أو النقاشات، وحضور نخبة من أصحاب الفكر والنشر في كل دول العالم كي يقول رئيس الإتحاد العالمي للمطبوعات الدورية دونالدكمر فيلو «أن المنطقة هنا بحاجة إلى البنية التحتية التشريعية التي تحمي الملكية الفكرية وحرية التعبير».

## مصر

### الاحتفال بمئوية يحيى حقي

أحيا أكثر من 75 باحثا وناقداً في مختلف المجالات ومن دول عربية وأجنبية مئوية الأديب. يحيى حقي صاحب قنديل أم هاشم، والروائي وكاتب القصة القصيرة الأبرز في العالم العربي، والذي انسجم في الوجدان العربي بسبب صدق كتاباته، وعمق نتاجه الأدبي.

وتضمنت الندوة التي شارك فيها نخبة من الباحثين والأدباء محاور عدة منها يحيى حقي ناقدا، ومترجما، وكتابة السيرة الذاتية، ويحيى حقي قاصا وروائيا، وقضية الهوية، إلى جانب. محور حول فيلمين من عامه القصصي هما «قنديل أم هاشم» والبوسطجي»، ثم عرض فيلم عن المقابلات التلفزيونية معه، كما ألقى الروائي العراقي فؤاد التكرلي كلمة باسم المثقفين العرب، تحدث فيها عن حقي، ثم تحدثت ابنة المحتفى به نهى يحيى حقي عن والدها في حي السيدة زينب.

## سورية

### تكريم الشاعر والمسرحي الراحل ممدوح عدوان

كرمت وزارة الثقافة السورية الشاعر والمسرحي الراحل ممدوح

عدوان، بحفل تأبين أقيم على مسرح دار الأسد للثقافة والفنون أحضره نخبة من أصدقاء ومحبي وتلاميذ العدوان، كان في مقدمتهم وزير الثقافة السوري الدكتور محمود السيد ووزير الاعلام السوري الدكتور مهدي دخل الله، ووزيرة المغتربين السورية الدكتورة بثينة شعبان، إلى جانب ضيوف قدموا من فلسطين ومصر ولبنان والعراق، والأردن.

وتضمن الحفل كلمات أشاد فيها المحاضرون بالراحل من خلال ما قدمه للثقافة العربية من أعمال جليلة وخالدة، كما قدم الشاعر الكبير محمود درويش كلمة أشاد فيها بالحضور الأدبي الطاغي للراحل على المستويين العربي والعالم، إلى جانب شهادة مؤثرة قدمها درويش على الحضور، وقدم المفكر السوري جلال العظيم، شهادة في الراحل، والعديد من الكلمات التي استوحت معانيها من مآثر الراحل، وإبداعاته الباقية.

## لبنان

### « منشورات غادة السمان » في كتاب

في إصدار جديد محكم الصياغة والطباعة صدر للأديبة غادة السمان الجزء الخامس عشر من سلسلة «الأعمال غير الكاملة» بعنوان «منشورات غادة السمان» وهو عبارة عن الجزء الرابع من الأحاديث الصحافية التي تمت بينها وبين رفاق القلم، والإصدار يضم «حكاية حب» وفيه أحاديث صحافية ومحاورات على هامش ما تركته رسائل غسان كنفاني من أثر، الأول للكتاب وقالت السمان في اهدائها: «أهدي هذه المحاور مع رفاق القلم الذين دعموني في خطوتي البيوغرافية غير المسبوقة «أما الإهداء الثاني فقد جاء فيه: «أهدي هذا الكتاب إلى عشاق الشغب على الغبار، والشخير التاريخي، الذين تعبوا من المنظرين للرياد والدجل».

والكتاب صدر في بيروت ويضم 92 صفحة من الحجم الصغير، واحتوى الغلاف على لوحة للفنان سلفادور دالي.

### حازم صاغية وكتابة « مأزق الفرد في الشرق الأسوط »

صدر عن دار الساقي كتاب «مأزق الفرد في الشرق الأوسط» أعده حازم صاغية، وهو يتضمن مقالات لنخبة من المؤلفين العرب والأجانب، من خلال مجموعة من الدراسات والشهادات عن الفروانية في منطقة الشرق الأوسط.

كما يتضمن الكتاب قراءة نقدية للتطورات التاريخية التي شهدتها المنطقة منذ نهاية القر الثامن عشر، بالإضافة إلى تأويلات ثقافية، لبعض المظاهر المتعلقة بالإدراك الحديث، في مجالات الشعر، والفنون، والسيما، والتركيز على ميدان الثقافة والتمثيل والفن، فيتحدث رامين جاهانبلغو في الكتاب عن بداية الثقافة الفردانية في

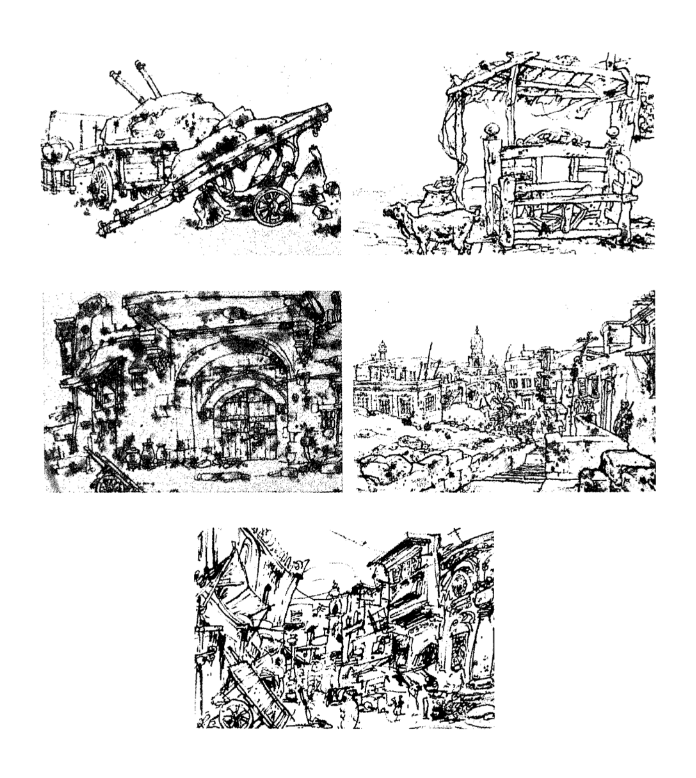
ايران، في حي يركز مراد بلجة عن تطور الفردانية في تركيا، ويدرس حسين أحمد أمين جدليات الفرد في مقابل السلطة في مصر، ويتطرق صالح بشير إلى مفهوم الفرد في المغرب العربي.

## السودان

### احتفالية الخرطوم عاصمة للثقافة العربية

شاركت الكويت في احتفالية الخرطوم عاصمة للثقافة العربية هذا العام، بأسبوع ثقافي كويتي نظمه المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، والذي تضمن فعاليات ثقافية وفنية عديدة. ولقد توزعت احتفالية الخرطوم عاصمة للثقافة العربية على مدن السودان، والإحياء السكنية، والولايات المختلفة، بالإضافة إلى إقامة الملتقى الفكري الذي شارك فيه شخصيات عربية في مجالات الفكر والثقافة والإبداع، والفن، سيتم فيه مناقشة بعض القضايا المطروحة على الساحة العربية في الوقت الراهن، بالإضافة إلى العديد من المهرجانات الأخرى منها مهرجان أيام الخرطوم المسرحية، ومهرجان الخرطوم للفنون الشعبية، وليالي الخرطوم الغنائية، ومهرجان الطفل العربي، والسينما العربية، والإبداع الشبابي، إلى جانب أسابيع ثقافية عربية، وجوائز للإبداع الأدبي، والفكري.





بريشة عاصم عبد الفتاح حسنين

## وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف — هـ: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام — هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ـ٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف — هـ: ٤٠٠٢٢٣
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف — هـ: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة — هـ: ٦٦٥٣٩٤
- الدوحة: دار العروبة — هـ: ٤٢٥٧٢٣
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم — هـ: ٧٩٣٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال — هـ: ٤٣٤٥٥٩

لوحة الغلاف للفنان التشكيلي المصري عاصم عبد الفتاح حسنين



صدر
رواية
وجوه في الزحام
فاطمة يوسف العلي
سليمان الخليفي
عزيزة
حديثاً